

Archiv für christliche Kunst.

Rathenborg, Germany, (Diocese).



Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Rathenborg.

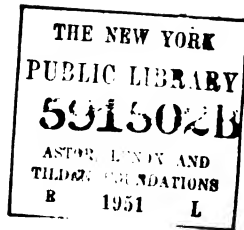


XXI. Jahrgang.

1903.



Rathenborg.
Kommissionsverlag von Friedrich Alber.



Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gotik	1	Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	62
Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängnis	5	Literatur	64
Goldschmied Hans (Brun) von Neutlingen und die Goldschmiedekunst in der Reichsstadt Neutlingen	7	Nr. 7. Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs (Fortf.)	65
Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen	9	Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim (Schluß)	68
Literatur	11	Klassischer Zimmerschmuck	71
Annoncen	12	Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	72
Nr. 2. La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gotik (Schluß)	13	Literatur	75
Ein mittelalterliches Ciborium	15	Annoncen	76
Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängnis (Fortsetzung)	17	Nr. 8. Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung	77
Literatur	20	Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs (Schluß)	80
Nr. 3. Pfarrer a. D. Friedrich Laib. Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte	21	Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	84
Weitere Ausstattungs-vorschläge für Glasmalerei	24	Literatur	87
Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängnis (Schluß)	27	Nr. 9. Ueber die Stellung der H. Mueltscherschen Werkstatt zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland	89
Literatur	28	Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung (Fortsetzung)	93
Annoncen	28	Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Schluß)	96
Nr. 4. Pfarrer a. D. Laib. Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte (Schluß)	29	Literatur	100
Der angebliche Irene-Ring im Kloster Lorch	32	Nr. 10. Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung (Fortsetzung)	101
Wie A. Dürer das Beten dargestellt hat	33	Zu den Wandmalereien von Neukarthausingen	106
Die Lilie bei dem Weltenrichter	37	Literatur	108
Literatur	38	Nr. 11. Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Fortsetzung)	109
Annoncen	40	Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung (Schluß)	113
Nr. 5. Christi Leichnam (Nötige Bemerkungen für Fassung von betreffenden Skulpturen)	41	Zu den Bildern der unbefleckten Empfängnis	114
Ein Umschwung in der Wertung Giesoles	43	Nr. 12. Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Fortsetzung)	117
Wie A. Dürer das Beten dargestellt hat (Schluß)	48	Das Kirchlein zu Reutheim im Oberamt Calw	121
Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902	51	Literatur	124
Annoncen	52		
Nr. 6. Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs	53		
Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen	57		
Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim	60		

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

Altarschrein zu Herzbrunn 64.
 Amiens, Kathedrale von 2. 67.
 Aufseß, Freiherr, Hans v. 52.
 Beauvais 82 f.
 Betens, Darstellung des 33 f.
 Bezold, G. v. 99.

Blida, Kreuzigungsgruppe in 100.
 Buchmalerei, Augsburger 9 f.
 Calveron 19.
 Chartres, Kathedrale von 57.
 Christ, Joseph, Maler 112.
 Ciborium, ein mittelalterliches 15.

Crivelli 118.
 Dettingen 58.
 Deuchelried 119 f.
 Dinkelsbühl 58.
 Dischingen 109 f.
 Ditzinger, Goldschmied 8.
 Dombaufträge 29.
 Dürer, A. 33 f. 38.
 Effenwein, Aug. 86 f.
 Fassung vom Leichnam Christi 41.
 Fiesole 43 f.
 Florenz 65.
 Flügelaltäre 89.
 Franz, der hl. von Assisi 77 f.
 Gang durch restaurierte Kirchen 109 f.
 Germanisches Museum 51 f.
 Glasgemälde 117.
 Glasmalerei, Vorschläge für 24.
 Glockenturm von Florenz 65.
 Goldschmiedekunst 7.
 Gotik, französische 1 f.
 Hailfingen 57.
 Heilbronn 87.
 Heilbronn 62.
 Hersbruck 64.
 Hostienmühle 61.
 Hund 57.
 Irene-Ring 32.
 Kathedralen Nordfrankreichs 53 f.
 Kaulbach, Wilh. v. 73.
 Kentheim 121 f.
 Kirchen, restaurierte 106 f.
 Kolomann 62.
 Kranach, Lukas 75.
 Kreuzigung 46.
 Kreuzigungsgruppe 100.
 Kunstverein 22.
 Laib, Friedr. 21 f.
 Laon 67.
 Legende der Heiligen, Goldene 11.
 Leichnam Christi 41.

Lilie 37.
 Litz, Bilder im Dom von 19.
 Lochner, Stephan 92.
 Lorch, Kloster 32.
 Löwe 57.
 Mafelheim 19.
 Muetticher, S. 89.
 Mundelsheim 60.
 Nedarthailfingen 106 f.
 Nordfrankreichs Kathedralen 53.
 Notre-Dame von Paris 1. 54.
 Nürnberg, Germanisches Museum 51 f.
 Opfertod Christi 62.
 Paramentenstickerei, Vorlagen für 12.
 Paris, La Sainte Chapelle 1 f. 55.
 Portale 80.
 Portiunkula 106.
 Regensburg, St. Jakobsportal 87.
 Reichenbach bei Deggingen 15.
 Reims, Kathedrale 66.
 Reutlingen, Goldschmiedekunst in 7.
 Ring der Kaiserin Irene 32 f.
 Rollen 66.
 Sainte Chapelle de Paris 1 f.
 Sakramentshäuschen 57.
 Schöffelin, Hans 68.
 Schuffenried 19.
 Sterzing 91.
 Stigmata des hl. Franz 77 f.
 Strigel, Hans und Jvo 90.
 Toton 62.
 Transsubstantiation 61.
 Unbefleckte Empfängnis, Bilder der 5. 114.
 Vereinsgabe 29.
 Wandgemälde 60. 106.
 Wegenthaler Kirche 19.
 Weltenrichter 37.
 Wimpfen im Tal 58.
 Wittenberg 75.
 Worms 62.
 Zimmerschmuck 71.

Kunstbeilagen.

Nr. 1. La Sainte Chapelle de Paris. Inneres
 und Äußeres.
 Nr. 3. Das „Te Deum“ im Chorfenster der
 Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters Kö-
 nigshof-Crefeld.

Nr. 6. Altarschrein aus d. Pfarrkirche zu Hersbruck.
 Nr. 7. Die Kathedrale von Amiens.
 Nr. 9. Kreuzigungsgruppe zu Blida in Afrika.
 Nr. 12. Glasgemälde in der Kirche zu Dischingen
 bei Neresheim.



Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Albei) in Ravensburg.

Mr. 1.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Krk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.06 halbjährlich.

1903.

La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gothik.

Von Max Schermann in Paris.

Man steht in und um Paris auf dem heimischen Boden der Gothik. Die Frage nach der Entstehung des gothischen Baustils dürfte ja nunmehr allgemein in einem für das nördliche Frankreich günstigen Sinne entschieden sein (vgl. Lübke, Geschichte der Architektur, Leipzig 1886, II. Bd. S. 41 ff.). Die Betrachtung der Pariser kirchlichen Monumente der früheren Zeit ist daher von höchstem Interesse, weil sich hier schrittweise verfolgen läßt, wie die neue Bauweise sich aus dem Schooß der romanischen Tradition lösringt; und eben dieses Streben nach Freiheit verleiht diesen Bauten einen Hauch der Unmittelbarkeit und jugendlichen Frische, welche sie zum anziehenden Gegenstand des Studiums machen. In späterer Zeit, seit dem 14. Jahrhundert, tritt der Gegensatz zwischen französischer Gothik und unserer deutschen nicht mehr so scharf hervor, da sich uns von nun an der ausgeprägte Stil präsentiert, freilich immer noch mit dem Unterschied, daß wir in französischer Gothik das horizontale Element nicht so zurückgedrängt finden wie an den edelsten deutschen Denkmälern; die Fassade hält durch ihr großes Rosenfenster, ihre mit herrlichen Statuen geschmückten Gallerien den Horizontalismus immer noch aufrecht; auch die Thürme tragen diesem Gesichtspunkt Rechnung, da sie sich selten zu kühner Durchbrechung des Helmes aufschwingen, sondern meist mit einer horizontalen Gallerie schließen.

In der benachbarten Abtei von St. Denis stehen wir nicht nur an der Grabstätte der französischen Könige seit der Merovinger Zeit, sondern vielleicht auch an einer der Geburtsstätten der gothischen Baukunst. Erbaut von Abt Euger (1140—1144) zeigt uns die altherwürdige Kathedrale zum ersten Mal das vollentwickelte Strebesystem, den Spitzbogen an den Arkaden, Gewölben und Fenstern; der Chor bewahrt noch theilweise die romanische Tradition, während die um 1140 erbaute Fassade durch den Wechsel zwischen Spitz- und Rundbogen zur neuen Zeit der Gothik überleitet (vgl. Felibien, histoire de l'abbaye royale de St. Denis bei Duchesne, Secr. IV p. 343 ff.).

Den eigentlichen Uebergang zeigt die Notre-Dame von Paris, deren Chor 1163—1177 vollendet wurde. Zum ersten Mal tritt uns hier die fünfgeschiffige Anlage des Langhauses entgegen (Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française II S. 288 ff.; Leconte, Notre-Dame de Paris, l'ol. Paris); die ganze Durchführung zeigt bereits eine bestimtere Physiognomie, eine schärfere Konsequenz. Die schwere, düstere Anlage von St. Denis macht einer freieren Platz. Doch ist auch hier die Wandlung noch nicht vollzogen. Die Emporien müssen beseitigt werden und an ihre Stelle Triforien treten, die Fenster werden länger und breiter und erhalten ein vollständiges Maßwerk, aus den kurzen, dicken Säulen entwickeln sich schlank gebündelte Rundpfeiler. An die Stelle des breiten Gurtprofils der Notre-Dame tritt nach und nach das scharfe Rippenprofil (vgl. Lübke

a. a. D. Fig. 563), und da, wo eben noch an Basen und Kapitälchen die romanische Formenwelt vertreten war (vgl. Vöbke a. a. D. Figur 606), spricht jugendlich frisches Leben hervor.

Wir müssen hier zur Ergänzung unserer Entwicklungstheorie die Kathedrale von Amiens (vgl. K. Schnaase, Geschichte der bild. Künste im M.-A., III. Bd. S. 95 ff.) zu Hilfe nehmen. Hier zeigt uns die französische Gothik ihr vollkommen klares, ausgeprägtes System. Unvergleichlich kühn und erhaben, leicht und durchsichtig in seiner großen Harmonie bleibt dieses Bauwerk ein Kleinod der mittelalterlichen Architektur.

Nun, nachdem das neue System fertig gestellt war, schritt die Kunst an die Ausprägung der Details. Dem Wunsche entsprechend, die Zwischenwände immer leichter und luftiger zu bilden, das Licht im Inneren und die Gelegenheit zur Verwendung des gemalten Glases zu vermehren, hatte der Baumeister des Domes von Amiens dem Chor ein durch prachtvolle Fenster beleuchtetes Triforium gegeben, während im Langhaus sich noch das unbeluchtete Triforium findet. Man war in kürzester Zeit von dem trüben Ernst des beginnenden Jahrhunderts zu der leichtesten und luftigsten Form gelangt.

Wir stehen im Zeitalter Ludwigs des Heiligen. Ein französischer Archäologe weist diesem König nicht mit Unrecht in der Kunst des Mittelalters die gleiche Bedeutung zu wie dem Perikles in der griechischen Kunst, und sein Geschichtsschreiber Joinville erzählt von ihm, daß er bei dem Bau des Klosters Royaumont bei Paris mit eigener Hand Steine und Mörtel getragen habe (hist. de St. Louis p. 357 in Millin, Antiquités nationales II nr. XI p. 2). Zum ersten Mal finden wir namhafte Künstler im Gefolge eines Fürsten: den Ingenieur Jouffelin von Courvaux, den gewandten Baumeister Endes von Montreuil, der ihn auf seinem Kreuzzug begleitet; noch berühmter ist Pierre von Montreuil, der Erbauer der St. Chapelle.¹⁾

¹⁾ Literatur: hauptsächlich ist es die Geschichte des Bauwerks, welche zu Veröffentlichungen Veranlassung gab; ich nenne u. A. Morand, Histoire de la St. Ch. und Dictionnaire histo-

Die heilige Kapelle ist nach der Kathedrale das populärste Bauwerk, welches das Mittelalter in Paris hinterlassen hat. Freilich hat sie im Laufe der Jahrhunderte manche Einbuße und Verstümmelung sich gefallen lassen müssen (vgl. A. de Champeaux, les Monuments de Paris, 1896 S. 10 ff.); namentlich sind es die Schreckensstage der Revolution gewesen, welche sie ihres kirchlichen Charakters entkleideten und zuerst in ein Strohmagazin, hernach in ein Archiv verwandelten. Damals wurde die untere Parthie der alten Glasgemälde herausgenommen und mit weißem Glas ersetzt, um mehr Licht zu schaffen. Die Juliregierung hat alsdann das Bauwerk seinem verwahrlosten Zustand entzissen und seine Restauration eingeleitet. Der Architekt Duban und nach ihm der tüchtige Kenner mittelalterlicher Kunst, Viollet-le-Duc, und der berühmte Pariser Baumeister Lassus haben sich mit großer Sorgfalt auf die Restauration geworfen; dem Letzteren verdankt die heilige Kapelle wieder ihre alte Dekoration: die Skulpturen der Vorhalle, die Emailmalereien, die innere Arkatur, die Felder der Glasgemälde und namentlich den zierlichen Dachreiter.

St. Chapelle ist das zierlichste und anmuthigste Bauwerk der französischen Gothik durch seine unvergleichliche Eleganz und die Delikatesse aller seiner Ornamente »reputé à juste titre comme le plus parfait spécimen de l'art du moyen âge«.

1. Die Architektur (vgl. Viollet-le-Duc a. a. D. 424–434; Gonse a. a. D. 236 ff.; Schnaase a. a. D. S. 95). Ich beschränke mich auf die Darstellung der hervorragendsten Momente, die sich mir

rique de la ville de Paris von Hurtand et Magny. Bezüglich der künstlerischen Seite finden sich werthvolle Notizen im zitierten Dictionnaire raisonné des Architecten Viollet-le-Duc, ebenso in dem Prachtwerk von L. Gonse, l'Art gothique. Ein technisches Werk bedeutendster Art ist von den Restaurateuren herausgegeben: la St. Ch. après les restaurations commenc. par Duban, term. par Lassus. Texte hist. par M. de Guilhermy, Paris 1857. — Merkwürdig, daß in dem sonst verdienstlichen Werk von G. Dehio und v. Bezold, die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1888, die St. Chapelle ganz unberücksichtigt geblieben ist.

bei eindringlichem Studium des Baues besonders einprägten, mit fast ausschließlicher Berücksichtigung des Inneren.

Man kann die eigenthümliche Bauart der heiligen Kapelle nicht verstehen, ohne einen Seitenblick auf die Geschichte ihrer Entstehung zu thun. Sie sollte nämlich in beschränktem Raum eine königliche Hauskapelle und zugleich einen Reliquien-schrein für die von dem byzantinischen Kaiser Balduin II. gekauften Reliquien der Dornenkrone, von Stücken des wahren Kreuzes und einigen anderen bilden. Daher die zwei über einander gebauten, ganz verschieden angelegten Kapellen, von denen die untere für das Gefinde, die obere für den hl. König bestimmt war. Ich glaube nicht, was Jerome Morand (*Histoire de la St. Ch. de Paris*) für die Zweitheilung anführt: er leitet sie davon ab, daß die Kapelle ein Ersatz sein sollte für zwei Oratorien, von denen das eine zu Ehren unserer lieben Frau 1154, das andere 1160 zu Ehren des hl. Nikolaus erbaut und später wieder abgebrochen war. Vielmehr ist hier neben dem allgemeinen praktischen Zweck sicher der Tradition Rechnung getragen, welche über den Reliquien der Märtyrer meist eine Krypta und darüber eine Kapelle errichtete; diese Disposition der Doppelpapelle ist typisch für die ersten Jahrhunderte des Mittelalters (vgl. Viollet-le-Duc a. a. O. S. 424).

Die Intentionen des Königs hat der Architekt wunderbar durchzuführen verstanden; das ganze Bauwerk ist in der That eine kostbar gemeißelte Kassette aus Stein, um die heiligen Reliquien aufzunehmen, ein Juwel der Architektur, ein Wunderwerk (L. Gonse nennt es *la merveille la plus délicatement précieuse de l'art gothique*) schon seiner Verhältnisse wegen, welche immer als die vollkommensten galten, die das Mittelalter je geschaffen hat, gerade so wie das Pantheon die Palme über alle anderen Gebäude des Alterthums davonträgt (vgl. Georges Riat, *les villes d'Arts célèbres*, Paris p. 44). Die Länge der Kapelle beträgt 35, die Breite 17 und die Höhe bis zum First 42,5 m; die Spitze des zierlichen Thurmes ragt noch weitere ca. 25 m empor. Ob die Kapelle von Anfang an einen Thurm besaß, erscheint

sehr fraglich. Das Aeußere (Abbildg. 1) ist reich gehalten, die Strebeböcker strecken ihre Spitzsäulen, die Fenster vielleicht zum ersten Mal ihre Spitzgiebel in die Luft, auch der Treppenturm, welcher vom Boden zu einer Vorhalle und in das Innere der Oberkirche führt, dient dem Ganzen zur Zierde. Leider sind die Skulpturen des Aeußeren theilweise verloren, theilweise verstümmelt; im Giebel der unteren Kirche soll der Tod Mariä dargestellt gewesen sein (vgl. Riat a. a. O. S. 42) und am Pfeiler eine Muttergottes gestanden haben, die den Kopf gesenkt haben soll zum Zeichen, daß sie die um 1304 von Duns Scot gepredigte Lehre von der unbefleckten Empfängnis gutheißt. Die Sachen werden immer noch ausgebessert und erneuert; so sind darüber jetzt das jüngste Gericht und der segnende Christus, sowie ringsum Szenen aus dem Alten Testament wieder in geordnetem Zustand. Auch die große Fensterrose ist aus ihren Verstümmelungen hübsch erneuert hervorgegangen.

Wir betrachten das Innere des Bauwerks. Mit Recht sagt Viollet-le-Duc, daß man beim Durchwandern der heiligen Kapelle es schwer begreiflich finde, wie diese Arbeit angesichts der Menge und Verschiedenheit des Details, der Kleinheit der Ausführung, des Reichthums der Ornamentik und der Schönheit des Materials in einem Zeitraum von nur fünf Jahren fertiggestellt werden konnte (1248 vollendet).¹⁾ Und doch wird an dieser annalistischen Notiz nicht zu zweifeln sein; denn die Art der Konstruktion und Ornamentation gehört unstreitig in diese Zeit des 13. Jahrhunderts. Eine rasche ununterbrochene Fertigstellung beweist aber vor allem die völlige Harmonie. Während der Regierung des hl. Ludwig machte die Architektur derartige Fortschritte, daß eine Periode von so kurzer Zeit bereits merkliche Modifikationen einführen konnte. Ich verweise zum Vergleich auf die mir wohlbekannte Kapelle der Abtei St. Germain-des-Près (Viollet-le-Duc, *Architecture monastique* Figur 15), deren schlimmer Zustand leider immer noch einen Frevel an der Kunst bedeutet. 1255 vollendet

¹⁾ Vgl. de Guilhermy, *Fondation de la St. Ch.*, S. 6, und *Annales archéologiques* par Didron aîné a. a. O.

von demselben Meister Peter von Montrean, zeigt sie uns die merkwürdigen Unterschiede, die sich innerhalb fünf Jahren beim gleichen Künstler herausbildeten. In St. Chapelle herrscht dagegen die schönste Harmonie in ihren einzelnen Theilen.

In die untere Kapelle (Abbildg. 2), die zunächst für die Hofleute bestimmt war und 1360 durch Papst Johann XXII. als Pfarrkirche für den Palast angewiesen wurde, tritt man zu ebener Erde durch eine Vorhalle, die auch dem oberen Stockwerk vorgelagert ist. Ihrer originellen Anlage entsprechend dient nun diese Kapelle — das ist bei ihrer Beurtheilung zu berücksichtigen — offensichtlich dem Zwecke, der für den Gebrauch des Hofes bestimmten oberen Kapelle ein festes Fundament und eine helle, würdige Lage zu geben. Die Länge und Breite ist dieselbe, wie die der oberen, auch schließt sie in ähnlicher Weise mit einem polygonen Chorraum ab, die Höhe dagegen eine weit geringere, nur ca. 7 m.

Da aber ein so stark gedrücktes Gewölbe, wie es die Abbildung zeigt, ohne alle stützenden Seitenschiffe keine große Festigkeit gewährleisten hätte, und da andererseits die geringe Höhe des unteren Bauwerks eine seitenschiffige Anlage nicht erlaubte, so hat der Künstler die Idee gefaßt, knapp vor den Seitenmauern in einer Entfernung von nur $3\frac{1}{2}$ Fuß eine Reihe von niedrigen monolithen Säulchen mit zierlichen Blätterkapitälern aufzustellen, welche die Rippen und Spitzbogen des scheinbaren Hauptgewölbes palmbblattartig aus sich entlassen; die Mauern sind an der betreffenden Stelle durch Halbsäulen verstärkt, mit denen sich kleine Strebepfeiler in die Aufgabe theilen, dem Druck der kühnen Bogen zu begegnen. Jedes dieser sogenannten drei Schiffe hat sein eigenes Kreuzgewölbe, dessen Schlüsselstein nur 21 Fuß über dem Boden liegt. Man begreift also leicht, daß diese schmalen Seitenschiffe mit einer Wölbung von so geringer Spannung wesentlich zur Stützung des oberen Baues beitragen. Sie dienen aber auch dem künstlerischen Gesichtspunkt, den mittleren Raum dieser unteren Kapelle im Verhältniß zu seiner geringen Höhe zu beschränken und angenehm zu gliedern. Außerdem lassen

die Seitenschiffe durch ihre freilich sehr niedrigen, aber 12 Fuß breiten Fenster, die sich zwischen den Strebepfeilern öffnen, in das Innere genügend Licht dringen, das durch die monolithen Säulchen nur wenig gehemmt ist. Dadurch ist eine eigenthümlich gedämpfte, malerische Beleuchtung erzielt, welche die graziöse Wirkung der Architektur zweckmäßig begleitet.

Wir steigen in die darüber liegende Oberkirche (Abbildg. 3) — ein Meisterwerk von Eleganz und Grazie. Kein Wunder, daß sie es schon so manchem deutschen Kunstverständigen angethan hat, und wir werden Springer (Grundzüge der Kunstgeschichte S. 207) beistimmen, der in einer kurzen Notiz von ihr sagt, daß in ihren Gliedern und Ornamenten die Gotik ihre höchste Vollendung feierte. — Der Blick durch das Innere der bis zum Schlüsselstein 60 Fuß hohen Kapelle ist durch kein Säulchen gestört; leicht und elegant erhebt sie sich, doppelt so hoch als breit. Man glaubt in einem Glasgebäude zu stehen, so leicht sind die Wände gehalten; der Künstler ist mit dem Material außerordentlich sparsam umgegangen. Ausschließlich sind es Bündelpfeiler, nur 4 Fuß breit, aus schlanken Säulchen zusammengesetzt, welche 42 Fuß hoch aufsteigen, zwischen denen über außerordentlich feiner Arkatur die gewaltigen Fenster (15 m hoch und $2\frac{1}{2}$ m breit) den ganzen Raum einnehmen. Darstellungen menschlicher Köpfe verzieren die Schlüsselsteine der Gewölbe. Das Gebäude ist also aus dem Gerüst schlanker, senkrechter Stützen gebildet, — ein ungewöhnlich geistreicher Einfall. Und doch ist die durch die Glasfülle bedingte Leichtigkeit nicht übertrieben, da sie in wohlthuendster Weise durch die geschickte und zweckmäßige Anwendung der Farbe gehoben wird. Das Element der Farbe verbindet die durchsichtigsten und undurchsichtigsten Theile. Wir erinnern uns hier daran, daß ja die Architektur des Mittelalters in umfassender Weise von der Polychromie Gebrauch machte (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik, II. Bd. (1880) S. 449 ff.), wie schon in der altchristlichen Epoche und bei den Byzantinern das ganze Innere der Kirchen mit bunter Marmorverkleidung und Mosaiken auf Goldgrund be-

deckt war. Nach der Teppichornamentik des romanischen Stils verbanden sich vollends in der gothischen Periode Plastik und Architektur unter dem Gesetz der Polychromie. Das ist hier in hervorragendem Maße der Fall. Das Licht der Fenster ist aber auch durch den dunklen Glanz ihrer Glasgemälde gemildert, der Stein ist erhellt und belebt durch die reiche Bemalung der Säulchen, Kehlen und Gewölbekappen; dazu kommt noch die Vergoldung der Kapitäle und Rippen! Und gerade die Farbe läßt hier die architektonische Gliederung durch die Verschiedenheit ihrer Töne und Muster zur höheren Geltung kommen. Nehmen wir noch die Wirkung des durch das herrliche Rosenfenster dringenden Lichtes hinzu, so sind wir umfluthet von einem Widerschein himmlischer Glorie, in deren Mitte sich unsere Gedanken unwillkürlich mit den stolzen Linien der Strebepfeiler in die Höhen flüchten. (Schluß folgt.)

Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

Am 2. März vorigen Jahres hielt Monsignore Radini-Tedeschi im Circolo dell' Immacolata, einem der bedeutendsten und ältesten Vereine Roms, eine Konferenz über die am 8. Dezember 1904 bevorstehende fünfzigjährige Jubelfeier des kirchengeschichtlich so bedeutsamen Ereignisses der Verkündigung des Dogmas der unbefleckten Empfängniß.

Jetzt schon sollen Vorbereitungen zur Jubelfeier in die Wege geleitet werden. Diese Anregung Radini's ist bereits auf dem Marianischen Kongreß, welcher im August 1902 in Freiburg in der Schweiz tagte, Gegenstand der Verhandlung gewesen und, wie wir den Blättern entnehmen, beifällig aufgenommen worden. Auch wir haben sie freudig begrüßt und alsbald den Entschluß gefaßt, uns an dieser Vorbereitung in etwas zu betheiligen und zwar dadurch, daß wir im „Archiv für christliche Kunst“ die Aufmerksamkeit auf einige Bilder der unbefleckten Empfängniß hinlenken. Dabei sind wir uns von vornherein recht wohl bewußt, daß wir nicht berufen sein können, die ganze

Ehrenschuld an die Immaculata abzutragen, allein warum sollte es uns verwehrt sein, ein „fliegend Blatt dem Klange freizugeben“? Um so ruhiger können wir an unsere Aufgabe herantreten, als wir ja die gedachten Bilder nicht so fast künstlerisch zu werthen, als sie vielmehr in ihren Haupttypen vorzuführen gewillt sind.

Während alle Menschen sündenbesetzt in diese Welt treten, erfreute sich die Seele Mariens vom ersten Augenblicke ihres Seins an des Vollbesizes der heiligmachenden Gnade. Maria war die zweite Esther, für welche das sonst allgemein bindende Gesetz der Sünde nicht galt; sie war die Höhe, welche die Wellen des allgemeinen Sündenverderbnisses nicht zu erreichen vermochten, sie war der zu schwindelnder Höhe der Gnade aufsteigende Berg, welcher schon im Morgenlichte der Erlösung glühte, als noch Finsterniß unser Thränenthal bedeckte. Der Glaube an dieses Geheimniß, welcher im Keime in der heiligen Schrift niedergelegt ist, wurde schon frühzeitig von der Andacht der Gläubigen adoptirt und ging nach und nach strahlend aus der Zweifeldämmerung hervor. Nachdem das Konzil zu Basel auf Antrag der Pariser Universität die dogmatische Definition desselben versucht hatte, sprach sich der apostolische Stuhl mit „stets wachsender Entschiedenheit zu Gunsten der Lehre von der unbefleckten Empfängniß aus, indem er die Festesfeier begünstigte, den Gegenstand derselben genauer fixirte und den Gegnern immer engere Schranken zog“. So verbot Sixtus IV., die Behauptung der unbefleckten Empfängniß zu zensuriren. Zugleich verdamnte er die Behauptung, die römische Kirche feiere am Feste der Empfängniß nur im Allgemeinen die spiritualis conceptio et sanctificatio B. Virginis Mariae. Das Konzil von Trient sprach sich dahin aus, es sei nicht seine Absicht, in das Dekret über die Erbsünde die unbefleckte Jungfrau und Gottesmutter Maria einzubeziehen, es seien vielmehr die Konstitutionen von Sixtus IV. zu beachten. Paul V. verbot durch Dekret der Inquisition von 1617, die Behauptung, Maria sei in der Erbsünde empfangen, öffentlich in Vorlesungen und Predigten zu vertheidigen, und Gregor XV. dehnte 1622, ebenfalls durch Dekret der Inquisition,

dieses Verbot auf Schriften und Reden privater Natur aus. Endlich gab Alexander VII. in der berühmten Bulle »Sollicitudo omnium ecclesiarum« im Jahre 1661 die authentische Erklärung ab, daß die Heiligung Maria's im ersten Augenblicke ihres Daseins Gegenstand der Festesfeier am 8. Dezember sei. Damit waren alle Wege für die Dogmatifirung der unbefleckten Empfängniß geebnet, doch dauerte es noch nahezu 200 Jahre, bis dieselbe unter Pius IX. im Jahre 1854 erfolgte.

Was nun die bildlichen Darstellungen der unbefleckten Empfängniß betrifft, so haben wir an erster Stelle auf diejenigen Bilder hinzuweisen, welche mehr indirekt den Glauben an unser Geheimniß zum Ausdruck bringen.

Nach der Legende haben Joachim und Anna in ihrer Trauer wegen verlagter Nachkommenschaft durch einen Engel die Nachricht erhalten, daß ihr Gebet von dem Herrn erhört sei. Und sie verließen den Ort ihres Aufenthaltes und kamen nach des Engels Weisung an der goldenen Pforte des Tempels zusammen. Und Anna umarmte ihren Gemahl und hängte sich an seinen Hals und sprach: „Nun weiß ich, daß der Herr mich gesegnet hat; ich, die ich eine Wittve war, bin nun keine Wittve mehr; ich, die ich unfruchtbar war, werde eine freudenreiche Mutter sein.“ Diese Szene an der goldenen Pforte bildete früher eines der wichtigsten Sujets für die Künstler, welche bisweilen noch durch die phantastische Idee beeinflusst werden möchten, daß Maria ihr Dasein dem Kusse verdanke, welchen Joachim seinem Weibe gab, als er mit ihm unter der goldenen Pforte zusammentraf. A. Dürer hat die Szene auf dem vierten Blatt seines Marienlebens dargestellt. In Deutschland finden wir sie außerdem noch: in einem Holzschnitt von 1460—70 (Germ. Museum 67), bei A. Altdorfer (B. 5) und in einem Kupferstich von Hans Sebald Beham 1530 (B. 21), ferner im rechten Flügel des Warburger Sippenaltars von 1511, auf dem Hallstädter Schnitzaltar von c. 1515 sowie in einem Glasgemälde des Ulmer Münsters und in einem solchen zu Ravensburg vor 1514 (Dezel, Christliche Monographie. Freiburg. Herder. II, S. 74, 75.

Die Begegnung und Umarmung von Joachim und Anna hat nun, wie Weiffel hervorhebt, im 15. und 16. Jahrhundert vielfach als Bild der unbefleckten Empfängniß Maria gegolten (Weiffel: Die Verehrung unserer lieben Frau S. 130) und wäre mithin als eines der ältesten Bilder derselben anzusehen. Inwieweit die Darstellungen des Stammbaumes Jesse hierher zu zählen seien, wollen wir dahingestellt sein lassen, dagegen müssen wir alsbald eine Reihe von bildlichen Darstellungen erwähnen, welche ziemlich deutlich auf das Geheimniß der unbefleckten Empfängniß anspielen, es sind dies die alten S. Annabilder im Allgemeinen und die Selbtrittbilder im Besonderen. In der „Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben“ von Luthardt haben wir (Jahrgang 1882, S. 272) die Notiz gefunden, daß im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts die Verehrung der hl. Anna, als der Mutter der unbefleckt empfangenen Maria, ganz Deutschland im Fluge erobert habe. Es besteht also nach dieser evangelischen Auffassung zwischen der Verehrung und deshalb auch der im Bilde ausgesprochenen Verehrung der hl. Anna und der unbefleckten Empfängniß ein gewisser Zusammenhang. Genauerem Anschluß hierüber ertheilt uns der „Katholik“, Jahrgang 1893, Band VIII. Dr. Schmitz-Krefeld bespricht dort die Monographie Schaumkell's über den S. Anna-kult; er bezeichnet dieselbe als eine werthvolle gründliche Studie, spricht aber mit seiner Anerkennung auch sein Bedauern aus, daß dieselbe durch den bösen Dämon einer katholikenseindlichen Tendenz um das Resultat der wissenschaftlichen Forschung betrogen worden sei. Ein solches wissenschaftliches Resultat bietet nun Dr. Schmitz selbst in seinem Aufsatz, welcher betitelt ist: „Die Annabilder in ihrer Beziehung zur unbefleckten Empfängniß“. Nach seinen gründlichen Ausführungen, auf welche wir hier nicht eingehen können, haben die S. Annabilder, und zumal die bildlichen Darstellungen des Selbtritt, die Lehre von der unbefleckten Empfängniß Maria zu ihrem tieferen Gegenstande. — Daraus folgern wir mit Dr. Schmitz zweierlei: 1. die bisher unangeführte Erscheinung, daß die Vorzeit keinerlei Bilder — wir

möchten sagen nur wenige Bilder — der unbesleckten Empfängniß Mariä überliefert, findet damit ihre Deutung. 2. Für dogmengeschichtliche Untersuchungen über die unbesleckte Empfängniß Mariä dürften die bisher übersehenen bildlichen Darstellungen des Selbtritt und die daran sich anschließenden Volksandachten bedeutungsvoll und in entsprechender Weise auszunützen sein. Also Arbeit außerhalb der Kirche und in der Kirche — von den Wänden und Altären an bis zu den Schlusssteinen hinauf! (Schlußstein S. Anna Selbtritt in der Heiligkreuzkirche in Rottweil und Gewölbekonsole im südlichen Seitenschiff der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.)

Hier müssen wir noch eines andern Bildes gedenken. Ein Gemälde aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, welches sich in der S. Stephanskirche zu Beauvais in Frankreich befindet, zeigt Maria auf dem Schooße ihrer Mutter. David, Joachim und Anna huldigen ihr als der ohne Sünde Empfangenen; der ewige Vater betrachtet sie vom Himmel herab. Aus dem Munde jeder Person geht ein Spruchband hervor, auf welchem Worte angebracht sind, die sich auf Maria als die Immaculata beziehen. Gott sagt zu ihr: „Ganz bist Du schön, meine Freundin, und eine Makel ist nicht an Dir“ (Cant. 4, 17); David: „Man wird an ihr die Sünde suchen und wird sie nicht finden“ (Ps. 10, 15); Joachim: „Sie geht hervor wie die Morgenröthe“ (Cant. 6, 9); S. Anna: „Was ich hervorgebracht, ist ehrwürdig und keusch“ (Eccl. 24, 23). (Schluß folgt.)

Goldschmied Hans (Brun) von Ruttlingen und die Goldschmiedekunst in der Reichsstadt Reutlingen.

Von Theodor Schön.

Während des ganzen Mittelalters blühte in den schwäbischen Reichsstädten die Goldschmiedekunst. Wurden doch die Altäre mit Geräthen aus Gold und Silber, wie Schalen, Kelche, Ciborien, Lampen, Leuchter, meist mit Edelsteinen besetzt, Weihrauchgefäßen reich ausgestattet, so daß ein guter Verdienst den Goldschmieden sicher war. Wenig ist von diesen Schätzen mittelalterlicher Kunst auf uns gefallen. Gar Vieles wurde im 16. Jahrhundert beim Bildersturm in den Orten, die sich von der alten Kirche los sagten, eingeschmolzen oder doch kirchlichen Zwecken entfremdet. Anderes zwang die Noth während des ungeligen dreißigjährigen Krieges 1618—1648 zu

verkaufen oder zu verzeihen, oder wurde von der plündernden Soldateska geraubt, Manches auch vor derselben vergraben. So fand sich im Garten des Pfarrhofs zu Waghendorf im 19. Jahrhundert ein Becher vergraben, der jetzt wieder kirchlichen Zwecken dient. Auch in der Reichsstadt Reutlingen finden sich im 15. Jahrhundert zu gleicher Zeit mehrere Goldschmiede. Am 17. März 1486 wird Joh. Albers des Goldschmieds Haus in der Cromergasse (jetzt Wilhelmstraße) erwähnt, am 16. Februar 1489 Hans Späz, Goldschmieds Haus in der Cromergasse, und gab damals Marx Albers, Goldschmied, der nach Gayler, historische Denkwürdigkeiten der ehemaligen freien Reichsstadt Reutlingen I., S. 254, im Jahre 1524 einer der Rieret des großen Raths war, dem Spital 1 Gulden aus seinem Hof und Gut zu Stodach. Endlich heißt es am 16. Februar 1489: Meister Jacob Suuters, der Ungellsterin Tochtermann Husz ist ein Erbhusz gegen der (Marien-)Kirchen. Darumb ist ein Brief, nechst von Hansen Brun dem Goldschmied, ist gezeichnet mit einem W.W.¹⁾

Dieser Hans Brun von Reutlingen, Goldschmied, dürfte nun identisch mit dem hervorragenden Künstler Hans v. Ruttlingen sein. Denn die Werke desselben tragen die Marke: I und P kreuzweise übereinander gelegt. I und P wird aber Johannes (Hans) Brun oder Brun heißen. Schon am 13. April 1497 hat Hans v. Ruttling, Goldschmied zu Aachen, König Maximilian I., er möge ihm doch die 100 fl. überschiden, die er ihm vorläufig für die Ausrüstung von drei Siegeln, eines goldenen und zweier von Silber versprochen hätte, „derselben Siegele euer königliche Majestaet eyn, nemlich das gulden, ewech hat.“²⁾ Am 18. August 1500 verfügte der König zu Augsburg: Meister Hannsen v. Reutlingen, Goldschmied von Ach, so das Majestaetfigil grabt, an Zerung gen Innsbruck zu ziehen 8 Gulden rheinisch³⁾, und am 4. September 1500 ebenfalls zu Augsburg: Johann v. Reutling, Goldschmied zu Ach gen Innsprug 8 Gulden rheinisch.⁴⁾ Am 30. September 1500 wurde dann zu Innsbruck mit Jan v. Reutlingen, Goldschmied v. Ach, so der königlichen Majestat das groß Majestaetfigil gegraben und davon zu machen gefordert hatt 600 Gulden rheinisch, ein Vergleich geschlossen, wonach ihm außer den bereits ausgezahlten 100 fl. rheinisch noch außerdem 300 fl. ausgezahlt werden sollten. Davon werde der Zahlmeister Sebastian Hofer 50 fl. und 10 fl. als Reisezerung, den Rest der Rechenmeister Cassius Sadanen auszahlen, welcher seinerseits dafür von Maximilian zur nächsten Frankfurter Fastenmesse entschädigt wurde.⁵⁾ Am 5. Februar 1522 erhielt zu Brüssel in Brabant von Kaiser Karl V. Hans Reuthlinger, Kaiserlicher Majestat Sigelschneider, ein Wappen „sampt den Lehenartitel“ verliehen. »Taxa, nihil, quia

¹⁾ Kirchenpflegearchiv in Reutlingen.

²⁾ Jahrbuch der kunsthistorischen Hausausstellungen des allerhöchsten Kaiserhauses II (1884), Theil II, Nr. 563.

³⁾ Ebenda III (1885), Theil II, Nr. 2347.

⁴⁾ Ebenda Nr. 2363.

⁵⁾ Ebenda Nr. 2395.

pro sculptore sigillorum Cesaris. *) Von Brüssel in Brabant schrieb am 2. Mai 1522 Kaiser Karl V. an Bürgermeister und Rath zu Aachen: sein Siegelstecher Hans v. Neutlingen sei vor einiger Zeit, als er in des Kaisers Auftrag aus den Niederlanden nach Aachen gereist sei, zwischen dieser Stadt und Maastricht beraubt und ihm 100 Philippsgulden abgenommen worden. Dem öffentlichen Mandat des Kaisers, den Raub zurückzugeben, sei bisher keine Folge geleistet worden. Dagegen habe der Siegelstecher in Erfahrung gebracht, daß ein Bürger von den Räubern wisse. Sie möchten diesen Bürger vorladen und ihn dazu bewegen, auszusagen, wer die Räuber seien und was er von ihnen wisse, und dies dem genannten Siegelstecher mittheilen, damit er gegen die Räuber gerichtlich vorgehen könne. **) Im Jahre 1522 prozeßirte Johann v. Neutlingen, Goldschmied zu Aachen, gegen den Bürger Johann Gredenbergh wegen Uebergabe eines vom Verklagten gekauften Hauses in Aachen, genannt zum grünen Schild. **)

Von Meister Hans (Brun) v. Neutlingen haben sich mehrere Werke erhalten.

1. Evangelienbuchdeckel in der Schatzkammer des Kaiserhauses in Wien.

2. Vergoldetes Reliquiar mit Kreuzpartikel mit Agnus Dei, hoch 40 Centimeter, im Münster zu Aachen.

3. Eine vergoldete Statue des Apostels Paulus auf sechseckigem Sockel, hoch 72,5 Centimeter, ebendasselbst.

4. Vergoldete Monstranz, angeblich Geschenk Kaiser Karls V., 59,5 Centimeter hoch, ebendasselbst.

5. Ein Siegelstempel, ebendasselbst.

6. Vergoldeter Kelchfuß, der ein modernes Ciborium trägt, 26 Centimeter hoch, im Besitz von Leutnant Siebel in Baden-Baden.

In Neutlingen werden auch nach 1486 Goldschmiede genannt, so 1517 Epp der Goldschmied, *) jedenfalls der 1489 vorkommende Hans Epp oder dessen Sohn Simon. 1526 erscheint unter den Jüngern der lieben Frau und der Heiligen Simon Eps, Goldschmied's Wittwe Anna. **) Ferner meldet Hoffstetter in seiner Chronik von Neutlingen S. 167: *) den 28. Dec. 1578 hat Daniel Mahler, Bürger und Goldschmied alhier einen Glückshafen lassen ausgehen, sind darinnen 892 und etlicher Fedel gelegen. Der Gewinn aber sind 78 gewesen, uff 600 fl. Werth ohngefährlich angeschlagen. Das Best ist gewesen ein Eredenzgeschirt uff 74 fl. werth, das

ander Best ein Dolch für 40 fl., das dritt ein hoher Becher für 30 fl., das viert ein silbern Kantslein uff 26 fl. angeschlagen. Und als viel ein Gewinn herausgehoben worden, so oft sind kleine Knaben uff köstlich mit Kleinoden angethan und mit schönen, seidenen Fahnen mitgegangen und um's Rathshaus gezogen und das Gewinn auff das Rathshaus getragen. Folgendes ist einem jeden Knaben ein Weynachtkuchlein für 36 Pfennig zum Gedächtnis gegeben worden. Man ist 3 Tag damit umgangen, biß er gar aufgangen ist. Das erst Best hat Jacob Salben des Mahlers Kind gewonnen. Es waren dazu verordnet Herr Lorenz Ziser, Stadtschreiber und Herr Georg Becht, Bürgermeister. Ist redlich ohne Falch alls zugegangen. Der Spittal hat das Best gefaufft.

Diese Geschichte beweist, zu welchen Mitteln (Lotto!) die Goldschmiede greifen mußten, nachdem sie nicht mehr für die Kirche Geräthe in so reicher Zahl liefern durften und konnten.

Es erscheint noch ein späterer Goldschmied in Neutlingen, Ludwig Dikinger, wohl ein Verwandter von Johannes Dikinger, welcher 1659 Goldschmied in Rottenburg a. N. war. Dem Ludwig Dikinger, Goldschmied, brannte den 16. November 1593 sein Haus in Neutlingen ab. *) Dieser Brand war Ursach, daß die Stadt Neutlingen ihm einen Auftrag ertheilte. Die Stadt Tübingen hatte eifrig beim Löschen geholfen und war ein Tübinger dabei um's Leben gekommen. Dankbar ließ die Stadt Neutlingen einen durch den Goldschmied Ludwig Dikinger verfertigten Pokal als Geschenk für Tübingen anfertigen; er trägt die Inschrift:

Auf Erden ist kein besser Kleinod als friedsam, einig Nachbar seind.

Solchs Neutlinge newlich hat erfarn

In Jrens Not, wie auch Tübinge vor Jarn.

Zum Dank und Denken Neutlinge hat den Becher geschenkt Tübinge der Statt.

1594. L. 1).

Dieser Pokal befindet sich noch auf dem Rathshaus zu Tübingen.

Sonst wird Ludwig Dikinger, da die Aufträge für Kirchen fehlten, wohl selten Gelegenheit gehabt haben, seine Kunst als Goldschmied zu entfalten. Er wandte sich deßhalb der Feidenkunst zu, verfertigte ein Bild Martin Luthers und 1620 eine Abbildung von Neutlingen, die seinen Namen als „Bürger und Goldschmied“ trägt. Sein Vater war vermuthlich Marx Dikinger, wohl auch Goldschmied. Denn am 26. Brachmonat 1557 bekannte Ludwig jung Muelich, vor vielen Jahren auf einem Sonntag den Marx Dikinger einen goldenen Becher gestohlen zu haben. *)

Ludwig Dikinger und Martin Mahler werden wohl meist Kunstwerke für profane Zwecke geliefert haben. Aber bald gab es auch hiefür keine Abnehmer mehr. Die Kriegsnöth zwang auch die Werke profaner Goldschmiedkunst zu verkaufen oder zu verfeilen, oder einschmelzen zu lassen, nachdem der Bildersturm die der kirchlichen Kunst bereits größtentheils vernichtet hatte. Hoffstetter in seiner Chronik S. 281 meldet: Mit-

*) Ebenda Nr. 2969. Regest aus der Reichsregistratur Karls V., Band III, Bl. 113⁺; Registraturbuch Kaiser Karls V. im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv VIII (3), f. 20 und 113. Jahrbuch der k. l. heraldischen Gesellschaft Adler. Wien 1882. IX. S. 46.

*) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses III (1885), Nr. 2971; Reichsregistratur Karls V., Band III, Bl. 187.

*) Ebendasselbst Nr. 2134. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 20, 1898, S. 90.

*) Gayler I, S. 605.

*) Kirchenpflegearchiv in Neutlingen.

*) Handschrift der königlichen Landesbibliothek in Stuttgart.

*) Hoffstetter, Chronik von Neutlingen S. 205.

*) Stadtabchiv Neutlingen.

wochs den 3. Junii 1629 ist das Silbergeschirr zur Aufzählung kaiserlicher Majestets Kriegs, volcken den 12 Zünften und 8 Gesellschaften abgefordert werden: Armbrustschützen wegen zusammen 19 Markh 12 Loth, darunter auch der Becher, so die Stadt Rottenburg verehrt. obere Schützen 37 Markh 14 Loth, untere Schützen 20 Markh 4 Loth. Diser dreyer Gesellschaften Becher seinbt dem Beutt Schöber, Pfündtner umb 600 fl. verest. Weingardter-Zunft: 6 Markh 4 Loth. 2 Putten und 1 Klotz¹⁾ sein mitgezogen, soll ihnen wider geben werden. Metzger-Zunft: 18 Markh 4 Loth, dorunter der verehrte von Tüvingen — dedit 100 fl. Werwer-Zunft: 9 Markh 8 Loth, darunder der Klotz mitbegriffen — dedit 57 fl. Schmidt-Zunft, dorunder der Goldschmidtbecher mit begriffen: 4 Markh 14 Loth — dedit 39 fl. Bedher-Zunft: 3 1/2 Markh — dedit 13 fl. 30 Kreuzer. Crömer: 7 Markh — dedit 22 fl. 34 Kreuzer. Schuhmacher: 5 Markh 4 Loth: dedit 42 fl. Schneider: 3 Markh 1 Loth — dedit 23 fl. Tucher: 1 Markh 14 fl. Weber: 5 Markh 1 Loth — dedit 40 fl. Kieffer: 4 Markh 1 Loth. Macher: 4 Markh 14 Loth. 151 Markh 8 Loth.

Ludwig Dikinger ist nicht der letzte mir bekannt gewordene Goldschmied in der Reichsstadt Neutlingen. Es kommen noch vor Josua Kurz geb. 24. Nov. 1589 in Neutlingen und sein Sohn Matthäus, geb. 23. Sept. 1625 in Neutlingen, begraben 9. Juni 1674 das., Martin, dessen Sohn, geb. März 1653 in Neutlingen, gest. 10. April 1713 das. Später konnte ich bisher keine nachweisen. In der durch den Krieg verarmten Stadt fand ein solcher fortan nicht mehr sein Brod.

Von den Schätzen mittelalterlicher, kirchlicher Goldschmiedekunst hat sich nur wenig in Neutlingen erhalten. In den Sammlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Neutlingen (im Sponthaus) finden sich an kirchlichen Alterthümern aus der Marienkirche: zwei schöne polychrome Holzfiguren, Maria und Elisabeth,²⁾ aus dem 14. Jahrhundert, eine sehr alte, mit Stiderei versehene Kapsel, vergoldete Ciborien, Kannen und Anderes.

Zimmerhin geben diese wenigen Reste ein Bild davon, wie im Mittelalter in Neutlingen die Goldschmiedekunst geblüht haben muß. Gewiß werden auch in anderen schwäbischen und fränkischen Reichsstädten sich während des Mittelalters zahlreiche Goldschmiede nachweisen lassen.

Wegen Ulm sehe man die neue Oberamtsbe-

schreibung II, S. 315. Der Goldschmiedbecher der Ulmer Schmiedezunft wurde ja vor einigen Jahren beim Rathhausneubau gefunden.

Ueber Eßlinger Goldschmiede berichtet Pfaff, Eßlingen, S. 210. Aber auch in den landesfürstlichen Städten fehlte es nicht an Goldschmieden, so kommt schon 1405 Cunz Siglg., der Goldschmied, Bürger zu Nellingen, vor.¹⁾ Man sehe auch die neue Oberamtsbeschreibung Rottenburg II, 113.

Die Ulgsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen.

Von Dr. Joh. Dammich in München.

(Schluß.)

Kein Künstler unserer Periode — Konrad v. Eshenern etwa ausgenommen — kommt unserer Hohenwarter Romme an seiner Individualisirung auch nur nahe. Die Zeichnung aller Gestalten ist tadellos, Haltung und Bewegungen sind, obwohl wir eigentlich lauter Einzelfiguren vor uns haben, eminent lebensvoll, man betrachte z. B. die Madonna. In der Bildung von Haar und Bart macht sich eine gewisse feine Stilisirung geltend.

Die Gewänder sind sehr plastisch behandelt, die Freude am edigen scharfen Bruch der Falten, speziell den an Armen, Schultern u. s. w. um die Ecke geknickten Falten, tritt hier besonders deutlich hervor.

Die vorkommenden Sträucher und Blumenbüsche verdienen für ihre Zeit alles Lob, ebenso die Architekturen, in denen sol. 4 der Spitzbogen und öfter das Vierpaßfenster vorkommt.

Die Initialen sind zweifacher Art: die großen Prachtinitialen, die nur am Anfang jedes Evangeliums stehen, buntes Rankenwerk mit relativ noch ziemlich häufigen farbigen Blättchen, das Ganze auf Goldgrund, und die kleineren Initialen am Anfang der einzelnen Kapitel, wobei der goldene Buchstabenkörper in blauem, rechteckig umrahmtem Grund steht, während der vom Buchstaben umschlossene Raum seine farbige Ranken auf schwarzem Grunde zeigt. Gerade diese Initialen sind etwas ganz Eigenartiges, ein Festhalten an der Idee der Rankenornamentik selbst in diesem kleinen Maßstabe und zu einer Zeit, da anderswo derartige Initialen rein kalligraphisch in Schnörkelmanier verziert wurden.

¹⁾ Bis auf die Gegenwart erhielt sich bei der Weingartnerzunft die unter dem Namen „Nebmännlein“ bekannte Figur des St. Urbanus, des Schutzpatrons des Winters, welche auf der Brust eine goldene Denkmünze trägt.

²⁾ Eine Figur, die hl. Elisabeth darstellend (wohl aus einer abgebrochenen Kapelle auf der Alb stammend), Holzschnitzerei, die sich durch die feine, sinnige Darstellung der frommen Matrone auszeichnet, besitzt Herr Eugen Eisenlohr in Neutlingen, welcher auch eine aus dem Kloster Offenkanten stammende Altardecke, Nonnenarbeit feinsten Art, in seiner reichhaltigen Sammlung hat.

¹⁾ Kgl. geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart.

Sowohl an den großen als an der kleineren Art von Initialen ist übrigens interessant zu sehen, wie in dem einst rein bandförmig aufgefaßten Rankenornament jetzt der Charakter des Organisch-Pflanzlichen voll ausgebildet ist und namentlich die Blätter theilweise ganz realistisch behandelt werden. Besonders beliebt ist das Kleeblatt, doch kommen auch andere Blattformen vor: fol. 37 das Nebenblatt u. a.

Auf den Glanz der Farben haben wir bereits hingewiesen. Von besonderer Leuchtkraft ist das herrliche, tiefbrennende Roth.

Unser Buch ist sicher nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, wenn wir es auch nicht sehr viel später ansetzen dürfen, da sich vom Stile der frühgothischen Zeit wenigstens in den Figuren noch so viel wie nichts bemerkbar macht.

Schon im Kloster Hohenwart war es weitberühmt, ja galt für den kostbarsten Schatz des Klosters. Es führte, wie auch eine Notiz auf dem ersten Vorseßblatte zeigt, den Namen „das verguldete Buch“ oder „das goldene Buch“,¹⁾ vor allem wohl wegen der vielen Reliquien, die besonders zahlreich im Vorder- aber auch im Rückdeckel eingeschlossen sind, wegen des Goldschnittes und des glänzenden Einbandes in Gold- und Silberbrokat. Bei den großen Reliquienfesten wurde jedesmal auch dieses Buch dem Volke gezeigt.

Es ist in der That ein goldenes Buch, für uns vor Allem wegen seiner künstlerischen Vorzüge. Die von der unbekannten Hohenwarter Nonne geschaffenen Miniaturen sind — mag auch Konrad von Echeuern vielleicht der talentvollere Künstler gewesen sein — die lieblichsten, schönsten und vollendetsten, die Süddeutschland bis dahin aufzuweisen hat. Höchstens der Bamberger Prachtpsalter²⁾ kann sich damit annähernd vergleichen.

Ein kurzes Resumé über die Augsburger Miniaturmalerei in unserer Periode wird zunächst darauf hinweisen müssen, daß dieselbe, soweit das vorliegende Material einen Schluß zuläßt, erst bedeutend später als die des eigentlichen Bayern einsetzt, Anfangs wenig

Erfreuliches leistet, dann aber ungemein rasch gegen Mitte des 13. Jahrhunderts, wo aus Bayern außer dem künstlerisch nicht sehr bedeutenden Pollinger Psalter gar nichts an Buchmalerei mehr vorliegt, zu hoher Blüthe kommt und Denkmäler hervorbringt, die neben den besten Regensburger Zeichnungen bestehen können.

Freilich sind diese Werke von den bayerischen sehr verschieden. Die bayerischen Miniaturen finden sich meist in wissenschaftlichen Büchern, unter den besprochenen Augsburger Miniaturhandschriften sind die überwiegende Mehrzahl Psalterien oder sonstige liturgische Bücher.

Damit mag es, wenn auch nur zum geringsten Theil zusammenhängen, daß die herrschende Technik nicht, wie in Bayern, die Federzeichnung, sondern die Deckmalerei war.

Freilich war auch in unserer Periode die Federzeichnung in Augsburg nicht ganz ausgeschlossen. Steichele (Bisthum Augsburg Bd. IV pag. 580) beschreibt einen heute in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen, aus Augsburg stammenden cod. lat. 10867, worin sich neben farbigen Bildern in bloßer Federzeichnung ausgeführte zu befinden scheinen. Aber wie in Bayern die Federzeichnung, so bildet in Schwaben die Deckmalerei die Regel.

Doch spielt auch in dieser Deckmalerei das Zeichnerische eine große, die Kontur sogar eine ganz eigenartige Rolle. Das Hauptcharakteristikum der Augsburger Buchmalerei sind die kräftig ausgebildeten, ja theilweise derben schwarzen Konturen, die namentlich in den fortgeschritteneren Werken in Verbindung mit den satten, glühenden Farben dem Eindruck der Glasmalerei nahezu kommen streben.

Eine mehr äußerliche Eigenart, die aber auch außerhalb Schwabens gelegentlich vorkommt, ist bei den Initialen die Einbeziehung einer größeren Anzahl Buchstaben in die Komposition der Initialis, mit schachbrettartiger Anordnung ihrer rechteckigen Grundfelder.

Schon in unserer Periode tritt in den schwäbischen und in den Augsburger Buchmalereien ein Zug zum Malerischen, Freude an der Farbe und Geschmack in deren Zusammenstellung hervor, ein Zug, der

¹⁾ Steichele, Bisthum Augsburg IV 857.

²⁾ Bamberg Rgl. Bibliothek A II 47.

bekanntlich später im 15. und 16. Jahrhundert der Augsburger und der schwäbischen Malerei überhaupt ihren besonderen Charakter aufprägt.

Die Augsburger Buchmalerei unseres Zeitraums stellt sich würdig, ja ebenbürtig neben die des angrenzenden Bayern und Franken. Mit ersterer ist sie verwandt durch den entschiedenen in den starken Konturen hervortretenden Gang zum Zeichnerischen, mit letzterer hat sie gemeinsam den Sinn und Geschmack für die farbige Wirkung.

Literatur.

Literarischer Rathgeber für Weihnachten 1902. Herausgegeben von der Redaktion der „Literarischen Warte“. München 1902. Kommissionsverlag der Allgemeinen Verlags-Gesellschaft m. b. H. Gr. 8^o. 144 S.

So ein „Rathgeber“, den man natürlich hören bzw. lesen muß, that schon lange noth; aus der Sichtmasse, die uns die Hochfluth des literarischen Weihnachtsmarktes jedes Jahr herschwemmt, die Perlen zu fischen, dazu fehlte bisher ein sicherer Führer. Von nun ab soll jeder Gebildete einen annähernd vollständigen und richtigen Ueberblick über die lebende Literatur erhalten, wobei interessante Werke der früheren deutschen Literaturperioden nicht übergangen werden. Der Rathgeber ist der künstlerisch-wissenschaftliche, zugleich wurde dem katholischen Empfinden in jeder Weise Rechnung getragen. Der „Rathgeber“ zerfällt in drei Theile: einen literarisch-kritischen, der hier am meisten unsere Aufmerksamkeit erheischt, einen systematischen d. h. die literarischen Erscheinungen rubrikweise alphabetisch katalogisirenden, und einen Anzeigetheil. Die Referenten stehen als Fachmänner in Ansehen und verfügen meist schon über eine genaue Kenntniß ihres Faches. Das Referat über „Belletristik“ z. B. lag in der bewährten Hand Dr. Karl Stork, das über „Lyrik und Epös“ besorgte Dr. M. Pfeiffer; über „Drama und Theaterwesen“ berichtet Dr. P. Expeditus Schmidt O. Fr. M. (M. Vignis), über „Literaturgeschichte“ Tony Melten, über „Kunst und Kunstgeschichte“ Dr. Hermann Popp; die „Jugendlektüre“ besprach Dr. F. X. Thalhofer und die Schriftstellerin M. Herbert (Therese Reiter), das weite und wichtige Gebiet der „Geschichte“ W. v. Heidenberg, „Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften“ J. Blagmann; „Illustrirte Werke, Prachtwerke“, „Ein Wort über Gebetbücher“, „Verschiedenes“ vertritt Friedr. Herwart, und „Aus dem Literaturleben“ gibt uns Kunde wieder Dr. P. Exped. Schmidt, welcher u. A. sagt: „Ganz entschieden bilden die Veremundus-Broschüren einen Markstein. Man muß noch lange nicht mit allen Einzelheiten in jenen Schriften einverstanden sein und kann doch anerkennen, daß sie „Leben in die Bude“ gebracht haben. Auch Widerspruch

wirkt belebend . . . Erhoben die Jungen etwas fest ihre Häupter, so haben doch auch nicht wenige aus den Reihen der Alten in echt fortschrittlichem Geiste, wenn auch ohne jugendliche Ueberhastung, in dies neue Leben eingegriffen.“ auch † P. Kreiten hatte es sicher gethan. Wir haben die meisten Abhandlungen — denn das sind die „Referate“ geworden — mit großem Interesse gelesen und überall bei aller Gedrangtheit volle Beherrschung des Stoffes, nirgends unbegründete oder gar bloß absprechende Kritik, sondern positive, grundlegende und richtunggebende Anhaltspunkte, überall gesunde, reinigende und einigende Grundsätze: Betonung des vor Allem Nothwendigen und Wichtigen, Warnung vor Uebereifer, Einseitigkeit, Ausschließlichkeit und Selbstgenügsamkeit gefunden; dies gilt insbesondere von den geradezu ausgezeichneten, mit feinem und tief greifendem Verstandniß geschriebenen Abhandlungen Thalhofers, Schmidts u. A. Daß dieses und jenes schöne Werk übergegangen (z. B. Knöpfler-Glögle, das Vaterunser), manchmal ein Verlag auch nicht ganz gebührend gewürdigt wurde, soll dem ersten, im Ganzen wohl gelungenen Versuch zu Gute gehalten werden. Nur der kleine und enge, augenmordende Druck kann nicht zum Lesen ermuntern.

J. Schermann.

Goldene Legende der Heiligen von Joachim und Anna bis auf Konstantin den Großen, neu erzählt, geordnet und gedichtet von Richard v. Kralik, mit Zeichnungen und Buchsdruck von Georg Barlösius. Allgemeine Verlagsgesellschaft München. Preis: gebunden M. 12.—.

Der Verfasser will in diesem Prachtwerke das berühmte Legendenwerk des Mittelalters, die „Legenda aurea“, unserer Zeit als eine Blüthe christlicher Poesie vermitteln und schließt sich dabei am engsten jener poetischen Bearbeitung dieses Werkes an, wie sie in dem altdeutschen „Passional“ vorliegt. Nach einem „Vorgefang“ besingt er im ersten Theile die heilige Familie, im zweiten die Apostel, im dritten die Apostelschüler und deren Nachfolger und im vierten die Heiligen und Martyrer von Diocletian bis Konstantin. In den „Erläuterungen“ am Schlusse des Werkes gibt er eine Abhandlung über die Legende überhaupt und zwar dahin gehend, wie sie drei verschiedenen Gebieten zugewandt sei: der Geschichte, der Erbauung und der Poesie, und er sagt hier unseren nüchternen, erwerbsfüchtigen Zeitgenossen deutliche Wahrheiten über die Berechtigung der Erhaltung unseres poetischen Legendenreiches hin. Er möchte der Legende, gegenüber einer einseitigen Betonung ihres ästhetischen Charakters oder ihres erbaulichen Zweckes oder der geschichtlichen Untersuchung ihrer Wahrhaftigkeit, jene Einheit wieder zurückgeben, die sie in ihrer klassischen Zeit anstrebte und bewahrte; sie soll wieder werden: „ein Lehrbuch der höchsten Tugenden am Zeitfaden der Geschichte in stilgemäßen, poetischem Ausdruck und künstlerischer Form“. Ein Versuch hiezu ist das vorliegende Werk und es erscheint uns dieser Versuch als vollkommen gelungen. Namentlich die

einfache, alte, schlichte Aebeweise der mittelalterlichen Quellen spricht ungemein an. Das Werk zeigt auch eine kostspielige Ausstattung mit fein charakterisirten Bildern der behandelten Heiligen und mit prachtvollem Trude auf Büttenpapier.

150 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J. 24 Tafeln nebst Text. Grösse der Tafeln 50 X 70 cm. Text Lex. 8° (28 S.). In eleganter Halbleinwandmappe M. 16.—.

Der Jesuitenpater Jos. Braun beschäftigt sich seit Jahren, wie seine diesbezüglichen Werke und Aufsätze ja längst allgemein bekannt gegeben haben, in eingehendster Weise mit dem Studium der liturgischen Gewandung und der kirchlichen Stickerien früherer Zeiten. Daß er die Früchte dieses Studiums jetzt auch für die praktische Betätigung nutzbar macht, ist freudigst zu begrüßen. „Was frommt zuletzt alles theoretische Wissen, wenn es nicht sich für das Leben und das Schaffen fruchtbar erweist und praktisch in die Anwendung überseht wird!“ An Vorlagen für Paramentenstickerei besteht überhaupt kein Ueberfluß und besonders nicht an solchen, welche hauptsächlich die Ornamentik behandeln. Es erklärt sich dies daraus, daß es, wie der Verfasser in der „Vorbemerkung“ sagt, nicht nur im Ganzen wenig Stickerien aus dem Mittelalter gebe, die lebendig oder vorherrschend Ornamente enthalten; auch von den vorhandenen sei nur ein geringer Bruchtheil derart, daß er ohne Weiteres sich zum Kopiren eignete. So vortrefflich auch die zur Verarbeitung gekommenen Motive in der Regel seien, so uneben sei in vielen, um nicht zu sagen den meisten Fällen die Ausgestaltung derselben und so ungleich und mangelhaft die technische Behandlung. In aller Beziehung nach Inhalt und Form gleich vollendete, wirklich befriedigende mittelalterliche Stidarbeiten rein ornamentalen Charakters seien selten. Eben deshalb sind in unsere Sammlung figurale Darstellungen nur in sehr beschränktem Maße aufgenommen, dagegen viele Ornamente. Die Sammlung umfaßt nemlich zwölf Vorlagen für Kaselkreuze, zwei für Pluvialbesätze, drei für Dalmatikbesätze, sechs zur Ausschmückung von Schultervelen, zwölf für Baldachinbehänge, elf zur Bestückung von Stolen, 36 für Vordüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallien und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und sieben vollständigen Alphabeten von verschiedener Grösse. Im Ganzen enthält sie also auf 24 Tafeln 150 Vorlagen.

Was die technische Ausführung der Tafeln anlangt, so sind sie nur in einfacher Umrißzeichnung, nicht in Farben ausgeführt, ein Verfahren, das um so mehr berechtigt war, als die Sammlung in erster Linie sich nicht an Anfängerinnen, sondern an Stickerinnen von einiger Erfahrung wendet. Die Entwürfe selbst haben mittelalterliche Motive zur Grundlage, sind aber keineswegs

bloße Kopieen, da diese Motive in einer Weise bearbeitet und ausgestaltet sind, daß zwar den Motiven selbst ihr voller Charakter und ihre Eigenthümlichkeiten bewahrt blieben, der Entwurf aber, so wie er vorliegt, eine durchaus selbstständige Schöpfung darstellt. Fünf Bedingungen stellt der Text auf, denen eine gute Vorlage für Paramentenstickereien gerecht werden müsse: das Ornament muß als Aclhornament gedacht sein, der Entwurf muß Stil, d. h. eine feste, bestimmte Formensprache haben, die Zeichnung muß klar, durchsichtig sein mit einfacher, verständlicher Linienführung, in den einzelnen Theilen muß Harmonie herrschen und endlich sollen nicht zu viele Motive in den Vorlagen zugleich verwendet werden. Diese Erfordernisse erscheinen uns in der vorliegenden Sammlung in korrektester Weise durchgeführt. Im Texte selbst finden wir noch eine eingehende, sehr praktische Erklärung der Tafeln und ein alphabetisches Verzeichniß der Vorlagen.

Debel.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

150 Vorlagen für PARAMENTEN- STICKEREIEN,

entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J. 24 Tafeln nebst Text. Grösse der Tafel 50 X 70 cm. Text Lex.-8°. (28 S.) In eleganter Halbleinwandmappe M. 16.

Die Sammlung umfasst 12 Vorlagen für Kaselkreuze, 2 für Pluvialbesätze, 3 für Dalmatikbesätze, 6 zur Ausschmückung von Schultervelen, 12 für Baldachinbehänge, 11 zur Bestückung von Stolen, 36 für Vordüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallien und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und 7 vollständigen Alphabeten von verschiedener Grösse. Im Ganzen enthält sie auf 24 Tafeln 150 Vorlagen.

Ferner ist soeben im gleichen Verlag erschienen:

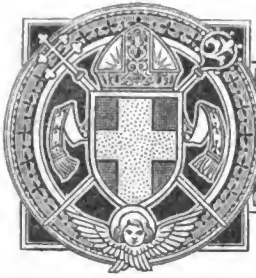
CHRISTUS- und APOSTEL- BILDER.

Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. Mit 54 Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 124 S.) M. 4.

Hierzu eine Kuntheilage:

La Sainte Chapelle de Paris. Innere und Aeußere.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Nr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frech. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Dornischen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gothik.

Von Max Schermann in Paris.

(Schluß.)

2. Ich kann hier den Reichthum der prachtvollen Polychromie nicht beschreiben, diese Teppiche in Email und Malerei, die feinen Inkrustationen von farbigem Glas (vgl. darüber Bemerkungen bei Goussé a. a. D. S. 236—328; Viollet-le-Duc S. 427 ff.). Dagegen sei der Glasmalerei ein Abschnitt gewidmet; denn sie liefert uns für die Geschichte der französischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts wohl die sprechendsten Beispiele. Wir stehen ja auch in dieser Kunst in Paris auf vielgepflegtem Boden. Nach den ältesten Glasgemälden in Reims aus dem 11. und in Limoges (nachweisbar aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts) (vgl. Lévy, *histoire de la peinture sur verre en Europe*, Brüssel 1850—60 p. 50 u. N.; des Granges, *le vitrail*, Moulin 1871 a. a. D.) ist es wieder St. Denis, welches die merkwürdigsten Reste der Glasmalerei aus dem 12. Jahrhundert in seinen Medaillons besitzt, die der bekannte Abt Suger in die Fenster seiner Kirche einsetzen ließ; es sind merkwürdige, kleine, aus lauter winzigen Glasstücken zusammengefügte Figuren. Abgesehen von den Cathedralen in Chartres (146 Fenster) und in Bourges (183 in den glänzendsten Farben) sind die dem Schreiber wohlbekannten Chorfenster von Rouen und Chalons-sur-Marne und besonders die unserer St. Chapelle die glänzendsten und reichsten Proben dieser Zeit (vgl. dazu die vortrefflichen Abbildungen von

De Lasteyre, *histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France* II. Bd. 27, 28, 29 ff.). Diese großartig entwickelte Kunst findet sich in Deutschland erst erheblich später und vielleicht da nicht in dieser Vollkommenheit, wenn auch unsere gothischen Dome gar manches Stück von vortrefflicher Transparenz und kunstsinuigster Komposition aufweisen (vgl. das treffliche Werk unseres Landsmanns H. Kolb, Direktors der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, *Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance*).

Ueber die Bedeutung der Glasmalereien für die Gesamtwirkung der oberen Kapelle ist schon gesprochen. Die Transparenz lassen von allen Seiten Licht eindringen, wie denn überhaupt die Glasmalereien dieser Periode eine klare und kräftige Transparenz auszeichnet. Die Fenster stellen in ihrem reichen und vollständigen Cyklus ein Ensemble dar, für das man vergeblich nach einem entsprechenden Beispiel suchen wird. Man mag fast nicht in die Details eindringen, um sich den Vollgenuß des Ganzen dadurch nicht zu verderben, würde man nicht hoffen, durch eine kurze Analyse die Kenntniß einiger Mittel zu erlangen, durch welche die alten Künstler einen solch' magischen Effekt fertig brachten.

Die heilige Kapelle ist von 15 Fenstern durchbrochen, die aus derselben Zeit, wie das ganze Gebäude stammen, abgesehen von der großen Rose, welche in ihrer Anlage die Zeit Karls VIII. deutlich verräth; acht große Fenster und sieben etwas schmälere, die sich um die Apsis gruppieren. Die

ersteren sind entsprechend ihrer Höhe durch Steinkonstruktionen von außerordentlicher Leichtigkeit getheilt; die Gesamthöhe beträgt 15 Meter 36 Centimeter, die Breite 4 Meter 65 Centimeter. In ihrem oberen Theile sind sie begrenzt durch drei kleine Nosen, jede mit sechs Loben. Die Aufsätze sind ungegliedert, 13 Meter 30 Centimeter hoch, oben abgeschlossen wie die vorigen.

Der legendarische Schmuck weist angesichts der bedeutenden Ausdehnung eine sehr große Zahl von Sujets auf; mit Ausnahme eines einzigen Fensters im Schiffe scheinen sie alle aus den Büchern des Alten Testaments oder aus der Legende der Heiligen entnommen zu sein. Die Mehrzahl der Darstellungen ist schwer zu verstehen und unter sich in Einklang zu bringen (vgl. de Lastayre. a. a. O. S. 161 ff.). Nur einige Details zur Orientirung seien genannt.

Das erste Fenster beispielsweise enthält 60 kleine Sujets, die sich auf azurnem Grund abheben. Alle scheinen sich auf die Erschaffung des Menschen und die Erlösung zu beziehen. Sie stellen der Reihe nach dar die ersten Zeiten der Welt, das Kreuzesopfer, die Taufe, die Auferstehung und endlich das Gericht der Menschenseele, eine jener merkwürdigen psychostatischen Darstellungen, die wir namentlich in der französischen Kunst so häufig antreffen (vgl. *Revue générale de l'architecture* von Dalu u. A. I. Bd. p. 649 bis 664, 713—718; und *Revue archéologique* de Paris I. Bd. 236—306 von Alfred Maury): der hl. Erzengel Michael und einige Teufel sind anwesend; der Erzengel ist gefolgt von einer guten Seele, der Teufel von der eines Sünders; die gute Seele, geschützt durch die Flügel des Erzengels, erscheint in Gestalt einer Frau im Gewande der Unschuld. Den Sünder hat der Maler als Mann dargestellt, der sich ganz nackt hinter einem grünen Teufel versteckt und umgeben ist von einem rothen und schwarzen Teufel. Der Erzengel hält die himmlische Waage, in deren einer Schale die Seele sich befindet, während die zweite ihre Tugenden und guten Werke enthält (vgl. Molanus de historia S. S. inaug. lib. II c. XXIII p. 71: Michaelum archangelum pingunt

nonnulli cum libra, ponderantem in una statua animam, in altera eius virtutes). Schon neigt sich die Waage zum Guten hin, trotz der Anstrengungen eines kleinen Teufels, der sich an der anderen Seite krampfhaft anklammert.

Auf dem 13. Fenster sind es gar 88 Sujets aus dem Alten Testament. Das 15., das letzte und eines der interessantesten, von dem noch 44 Medaillons erhalten sind, stellt die Geschichte Ludwigs des Heiligen dar, sowie die Uebertragung der Dornenkrone u. s. w. Kaiser Baldwin II. wurde nemlich von seinem Gläubiger Ducas gepreßt, welcher Konstantinopel belagert hielt. Die Dornenkrone kam dabei als Pfandstück in die Hände der Venetianer: St. Ludwig schickte Gesandte nach Venedig mit der nötigen Summe, um die Reliquien zurückzukaufen; dieselben wurden nach Frankreich gebracht. Die Medaillons enthalten Darstellungen dieser Reise, z. B. die Uebertragung der Reliquien von Sens nach Paris und Anderes. Außerdem bietet dieses Fenster wahrscheinlich sehr ähnliche Porträts Ludwigs, von Blanche von Kastilien, von Marguerite de Province und dem Grafen von Artois, lauter äußerst werthvolle Dokumente für die Kenntniß der Kultur jener Epoche.

Was sodann noch die Nase aus der Zeit Karls VIII. anbetrifft, so kündigt schon die zartere, manirirte Zeichnung und die weniger stark ausgeprägte religiöse Begeisterung eine ganz andere Epoche an, in welcher der Glaube weniger rein ist, und der klassische Einfluß die nationale Ueberlieferung zu bekämpfen scheint. Doch kann man nicht ansetzen, diesen Darstellungen der apokalyptischen Vision des hl. Johannes hohes Lob zu spenden.

3. Auch die Kunst der Plastik finden wir in der heiligen Kapelle in den Dienst der Religion gestellt, in den Apostelfiguren und in den Engelsfiguren der Arkatur. Man bemerkt in diesen wirkungsvollen Gestalten nichts mehr von jenem eigenartigen Typus, der sich im 12. Jahrhundert in Frankreich entwickelte und der sich durch unverhältnismäßige Länge der Figuren kennzeichnet, wie sie z. B. in den ersten Gestalten der Dome von Bourges, Chartres und Anderen sich zeigen, jene ersten Figuren mit tiefem,

religiösem Ausdruck, deren Gewänder aber in parallel laufende Falten gelegt sind. Vielmehr vollenden die Werke der St. Chapelle die Plastik der Kathedralen von Amiens, Reims und Paris, die sich bereits bei immerhin noch schlanken Abmessungen zur höchsten Kraft des geistigen Ausdrucks erheben. Allerdings wird man sich z. B. über den plastischen Portalschmuck der Notre-Dame eines Urtheils enthalten müssen wegen der starken Ergänzungen und Ueberarbeitungen. Aber am Mittelpfeiler des nördlichen Kreuzschiffes findet sich schon eine der schönsten Madonnenstatuen, schlank, fein und graziös, die den Stempel der St. Chapelleschen Meisterwerke unverkennbar an sich trägt. Wie leicht ist hier der Faltenwurf des Mantels, der unter dem rechten Arm emporgezogen und festgehalten wird — ein in der damaligen Kunst sehr beliebtes Motiv, das eine prächtige Entwicklung der Draperie gewährt (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik II. Bd. S. 458); der Kopf zeichnet sich durch das feine typische Lächeln an.

So findet sich auch der entwickelte Stil in den Apostelgestalten der St. Chapelle. Bemalt und mit Glasflüssen wie mit Edelsteinen besetzt, wachsen sie aus den Mauerpfeilern heraus und verwirklichen in hervorragender Weise die kühne Idee des Baumeisters, die zwölf steinernen Einweihungskreuze von ihnen tragen zu lassen, welche die Säulen der Kirche bilden. Jeder Anklang an die Herbeheit des früheren Stils ist bei ihnen verschwunden, der Ausdruck kirchlicher Würde ist mit weltlicher Anmuth verschmolzen, und zum ersten Mal tritt hier jene Vorliebe des neuen Stils (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik S. 456) zu Tage, durch das Einziehen der einen Seite des Körpers den Gestalten den leichten Schwung der Bewegung zu geben, weit entfernt von der Ueberlieferung und der konventionellen Haltung des 14. Jahrhunderts. Leider hatten auch sie unter dem Vandalismus der Bilderstürmer zu leiden, so daß nur sechs im Ganzen authentisch sind.

Die Arkatur darunter, welche den Fuß der Wand unter den Fenstern bekleidet, ist vielleicht die schönste und reichste, die jemals ausgeführt wurde (vgl.

Schnaase a. a. O. S. 100 f.). Sie ist ein Gefimse, mit herrlichen Blumenkränzen geschmückt, aus denen Engelsgestalten hervorsehen.

So ist keine Stelle des Innern ohne Belebung und anmuthigen Schmuck geblieben; das Ganze ist ein Juwel gothischer Kunst, eine Wonne für den Kunstverständigen, eine Quelle reichster Belehrung für den Künstler. Und was speziell uns Deutschen diese Kunst so sympathisch macht, das ist der Eindruck, den auch Kugler in einer Note hervorhebt (Handbuch der Kunstgeschichte S. 557), daß im Aeußeren wie im Inneren die Behandlung dem mehr harmonischen Stil der deutsch-germanischen Architektur auffallend nahe steht, obgleich auch hier noch in der Detailbildung Strenge und Einfachheit entschieden sichtbar bleiben.

Ein mittelalterliches Ciborium.

Mitgetheilt von Stadtpf. Dr. Kehr in Geislingen.

Die Gemeinde Reichenbach bei Deggingen besitzt ein gothisches Ciborium, das nach mehr als einer Seite hin merkwürdig ist und weiteren Kreisen bekannt gemacht zu werden verdient. Ueber seine Herkunft konnte bisher nichts Bestimmtes ermittelt werden, als daß es aus dem Chorherrenstift in Wiesensteig stammt. Ein Anhaltspunkt für die Datirung ist die Konstruktion. Sie weist uns in die Blüthezeit des gothischen Stils und zeigt ein Ebenmaß der Formen und eine Anmuth der Ornamente, die nachgeahmt zu werden verdienen. Der Fuß setzt kreisförmig an und verengert sich konisch bis zur eigentlichen thurmartig gedachten, rein cylinderförmig ausgeführten Pyxis. Der kräftig entwickelte Nodus vermittelt den Uebergang zu derselben und der in einem Scharnier laufende, nach oben sich rasch verjüngende und in einem Kreuz endigende Deckel bildet einen gefälligen Abschluß. Sein Ornament ist das gleiche wie am Fuß. Auch der Nodus ist reich gegliedert und in allen größeren Flächentheilen durch stilgerechte Ornamente belebt. Glücklich vermeidet er den Fehler, dem moderne, gothisch gehaltene Kelche manchmal verfallen: er hat keine scharfen Ecken und Kanten, an denen man sich reißen kann,

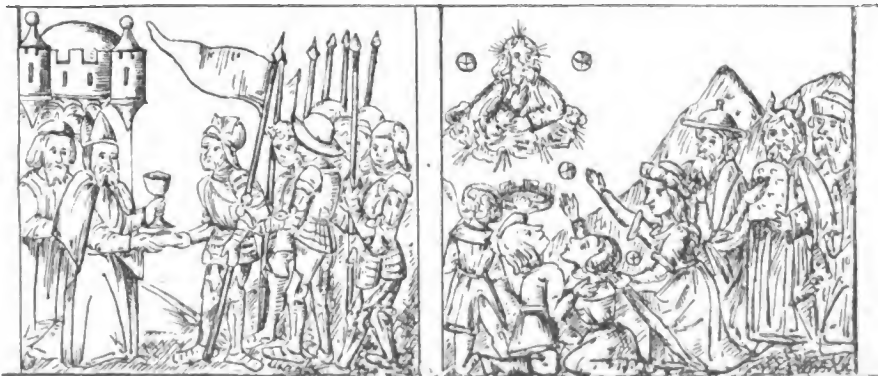
und die zur Folge haben, daß der Knauf nicht ein Ruhepunkt zu sicherem Festhalten bietet, sondern eher die Gefahr mit sich bringt, sich an ihm zu reißen oder mit den Spitzen an den Ärmeln der Albe oder des Chorrockes daran hängen zu bleiben. Am Kern des Ganzen, dem zur Aufnahme der Hostien bestimmten Cylinders, sind keine plastischen Verzierungen angebracht und, von ferne gesehen, wirkt er ziemlich nüchtern. Von der Nähe betrachtet, zeigt er jedoch reiche ciselirte Ornamente, die auf seine Bedeutung, die Vergung der heiligen Hostien, hinweisen. Es sind insgesamt drei eingravirte Bilder: der

türen des letzteren haben sich leider durch den langjährigen Gebrauch und die Politur beim Vergolden etwas verwischt und konnten

darum auch nicht reproduziert werden. Doch zeigt das Bild ein für jene Zeit immerhin respectables Geschick in der Komposition, Streben nach Individualisierung der Haltung und des Gesichtsausdrucks und anschauliche Verdegung der Stimmung der Beteiligten. Christus hat sich mit den Zwölfen um drei in auf-eisenform arrangirte Tische gesetzt und zwar so, daß er mit elfen die äußeren Seiten einnimmt und Judas ihm gegenüber sitzt, also mit dem Rücken dem Be-



Mittelalterliches Ciborium in Melkenbach bei Deggingen.



Mannaregen und das Opfer des Melchisedech, als die Vorbilder des heiligen Altarssakraments, und das Abendmahl, die Verwirklichung derselben. Die Kon-

fehrt, Johannes ruht an der Brust des Herrn, um die Frage nach der Person des Verräthers an ihn zu richten. Die Köpfe und der Gesichtsausdruck sind nicht höher

zu werthen, als bei den beiden alttestamentlichen Szenen, dagegen ist die an sich nicht gerade leichte Perspektive für jene Zeit mit Geschick durchgeführt.

Besser erhalten sind die beiden vorchristlichen Vorgänge. Die Gesichter sind zwar ziemlich plump und derb, bekunden aber doch ein deutliches Streben nach Individualisirung und Belebung. Die Frau z. B. in der Mitte der Darstellung des Mannaregens, die das niedersinkende Brod mit geschürztem Obergewand auffängt, zeigt mit ihrer auffällig langen Nase einen ausgeprägt jüdischen Typus. Moses ist durch die Hörner und die Gesetzestafeln gekennzeichnet, und die beiden Figuren links neben der genannten Frau (vom Bild aus gerechnet) geben recht anschaulich der Freude über die neue Gottesgabe Ausdruck. Die vorbildliche Bedeutung des Mannas ist durch die demselben aufgezeichneten Kreuze angedeutet.

Auf dem andern Bild reicht der durch die Mitra kenntlich gemachte, mit einem Begleiter aus einem Stadthor heraustretende Melchisedech dem Abraham und seinen Kriegsknechten einen Kelch mit Wein und ein Brod. Stecken die Kriegsknechte auch etwas steifbeinig in ihren mittelalterlichen Panzern drin, so zeigt doch die Anordnung und der Gesichtsausdruck wiederum das Streben nach Mannigfaltigkeit, und ein gewisses Kompositionsgeschick ist auch dieser Gruppe nicht abzusprechen.

Wir sind Ciborien ohne Mäntelchen nicht mehr gewöhnt und das Interesse für einen reichen Schmuck an Gefäßtheilen, die fast immer bedeckt sind, ist geschwunden. Aber auch so bleibt dem Reichenhäcker Ciborium der Vorzug des Adels und der Harmonie der Silhouette, und wenn die eingravirten Bilder in ihrer Ausführung dem heutigen Geschmack auch nicht mehr entsprechen und hinter dem heutigen Können weit zurückstehen, so sind sie doch von historischem Werth als Denkmale des Standes der damaligen Metalltechnik, wie als Ausdruck des damaligen theologischen Denkens über das Zentralgeheimniß des Christenthums.

Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Maria selbst trägt ein Spruchband, auf welchem die Worte geschrieben sind: „Die mich verherrlichen, werden das ewige Leben haben“ (Eccl. 24, 31).

Der hl. Bernhard verwirft die Anrufung aller Heiligen, welche vor der Geburt Christi gelebt haben, und folglich auch deren Abbildung in den Kirchen in einer anderen Eigenschaft denn als historische Personen. So mochten nun auch früher bezüglich der Darstellung von Joachim und Anna gewisse Bedenken bestanden haben, durch welche die Künstler vom 13. bis 15. Jahrhundert beschränkt wurden. Diese Bedenken sind im 15. Jahrhundert fast gänzlich verschwunden. Je mehr der Glaube an die unbefleckte Empfängniß Mariä Boden und Bedeutung gewann, desto mehr wurde derselbe in den Bildern der hl. Anna in die Sprache der christlichen Kunst übersetzt. Diese Uebersetzung vollzog sich indessen noch in einer anderen Weise als wir eben gesehen haben, indem die Künstler, namentlich in späterer Zeit, die Verbindung von Anna und Maria lösten und Maria ohne ihre Mutter zur Darstellung brachten. (Das älteste Bild dieser Art soll aus dem Jahre 1047 stammen und sich in Cremona befinden.)

Maria erscheint jetzt als eine kleine Jungfrau mit jugendlichen Zügen, welche oft der himmlische Vater aus der Höhe herab segnet. Unwillkürlich will man dabei an die bekannten Stellen denken: „Der Herr hat mich gehabt im Anfang seiner Wege, bevor er etwas gemacht hat, vom Anbeginn. Ich bin eingesetzt von Ewigkeit, von Alters her, ehe denn die Erde geworden ist“ (Prov. Kap. 8, 22 ff.).

Weil jedoch diese Darstellung einen zu abstrakten Charakter hatte, trug man im 16. Jahrhundert Sorge, um Maria, welche allein in einer Gloriole stand, die Symbole ihrer Vorherbestimmung und jene Attribute zu gruppieren, welche sie als ein ganz einziges, schon von den Propheten angekündigtes Geschöpf bezeichnen. Diese Attribute sind: Die Lilie unter den Dornen, der Thurm David's, der Spiegel ohne

Aleken, der Stern Jakob's, der Brunnen lebendigen Wassers, die Stadt Gottes, die Pforte des Himmels, der Zweig Jesse's, die Sonne, der Mond, die versiegelte Quelle, der verschlossene Garten u. dgl. So findet man das Bild Mariens auf den Chorsthüren der Kathedrale von Amiens (16. Jahrh.), in den Flachreliefs der Kirchen zu Bar-le-Duc und Flêtre, auf dem Gemälde einer *Metable* zu Souvigny, auf Fresken der Johanniskirche in Chaumont u. s. w. Der himmlische Vater erscheint dabei in den Wolken und segnet Maria.

Ist nun diese Art und Weise, Maria als Unbefleckte darzustellen, um die Zeit des 16. Jahrhunderts allgemein üblich gewesen? Wir müssen auf diese Frage mit einem Nein antworten. Vor uns liegt ein Konstanzer Benedictionale aus dem Jahre 1597, welches auf der Rückseite des Titelblattes ein Marienbild aufweist. Die gekrönte Mutter mit dem Kinde auf der Mondsichel; um sie herum eine Gloriole und etwas weiter entfernt ein großer Kranz — wohl aus stilisirten fünfblättrigen Rosen, in den vier Ecken des Bildes je ein Engelskopf. Oben: Cant. Cant. 4. *„Tota pulchra amica mea“*, unten: *„Et macula non est in te.“* Offenbar haben wir es hier mit einem Bilde der Immaculata zu thun. Ein anderes Beispiel! Vor einem Jahre hatten wir Gelegenheit, im Mutterhaus der Kreuzschwestern in Straßburg und ebenso auf einer Filiale desselben in Wangen, in der bischöflichen Kapelle daselbst, eine Madonna zu besichtigen, welche uns eigenartig amnuthete. Maria trägt das Kind auf dem Arme; das Kind selbst hält ein langes Kreuz, dessen unterer Theil als Lanze dient zur Durchbohrung des Kopfes der höllischen Schlange, welche in den Fuß der heiligen Jungfrau zu beißen scheint. Wir waren über diese Darstellung einige Zeit im Unklaren, bis wir die französische Ikonographie von Cloquet zur Hand nahmen und erfuhren, daß es sich hier wohl um eine von Gregor XIII. genehmigte Nachbildung handle von jener Statue, welche Paul V. im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Ehren der unbefleckten Empfängniß vor der Basilika Maria Maggiore hatte errichten lassen, und welche sich noch dort befinden solle.

Wir treffen also in der Zeit, wo der Glaube an die unbefleckte Empfängniß schon tiefe Wurzeln geschlagen hat, immer noch Bilder der Unbefleckten mit dem Jesuskinde, um dessentwillen die Mutter vor der Erbsünde bewahrt werden mußte und bewahrt wurde. Auch heute noch fehlt es nicht an Ikonographen, welche diese Art der Darstellung der unbefleckten Empfängniß vertheidigen; so soll sie nach Cloquet auch Cahier in seinen *„Caractéristiques des saints“* mit viel Beredsamkeit befürworten. Im Maria = Empfängniß-Dom zu Linz thront Maria mit dem Kinde, welches mit dem Kreuzesstab der Schlange den Kopf zerbricht, auf dem Baldachin des Hochaltars. Weiter können wir mittheilen, daß in dem im Jahre 1886 in Augsburg herausgegebenen Gebetbuche: *„Die Himmelsstraß“* auf dem letzten Blatt Maria als Unbefleckte mit dem Kinde dargestellt ist, wobei die *septem capita* und *septem diademata* des großen Drachen das Interesse noch besonders in Anspruch nehmen. (Geheime Offenbarung, Kapitel 12, Vers 3.) Allein es scheint doch, daß schon frühzeitig der Typus der Immaculata mit dem Kinde mehr und mehr in den Hintergrund trat und jener Typus, welcher Maria ohne das Kind zeigt, von den Künstlern bevorzugt und weiter entwickelt wurde — theilweise im Hinblick auf Kapitel 12, Vers 1 der geheimen Offenbarung.

Maria hat ihren mütterlichen Charakter abgestreift, sie steht da als das süßeste Geheimniß der Schöpfung, als ein Wunderwerk göttlicher Macht und Liebe, als diejenige, von welcher gesagt ist: „Maria hat mit der Wolke des Fleisches die Sonne des Himmels umkleidet, dafür kleidet die Sonne des Himmels sie mit dem Vollganz ihrer eigenen Schönheit.“

In dieser Richtung war besonders Murillo thätig, welcher in seinen „Conceptionen“ seine höchste Größe als Madonnenmaler erreichte. Berühmt ist seine Immaculata im Louvre zu Paris, deren Züge jene selige Wonne ausdrücken, „wie sie nur der empfinden kann, welcher rein und frei auch von der mindesten Schuld sich weiß; sie strahlt aus den glänzenden Augen wie-

der und von dem ganzen heiteren Antlitz, auf dem der Künstler in berechneter Wirkung die volle Lichtstärke konzentriert hat. Die Kontraste der rechten Seite, wo der lichtblaue Mantel auf dunkeln Wolken ruht, verstärken noch den Effekt des strahlenden Angesichtes und weißen Gewandes der ohne Makel Empfangenen, welche Murillo, der Meister von Sevilla, mit dem ganzen Aufwand seiner Kunst verherrlicht hat“.

Verwandt mit dem genannten Typus ist jener, welcher durch die wunderbare Medaille der unbefleckten Empfängniß populär geworden ist und auf die bekannte Erscheinung anspielt. Auf der Vorderseite der Medaille erblickt man Maria, aufrecht stehend, mit ausgebreiteten Händen, aus welchen Strahlen hervorschießen. Auf dem Haupte ein Sternenzweig, der Fuß auf dem Kopfe der höllischen Schlange. Die Umschrift: »Marie conçue sans péché priez pour nous, qui avons recours à Vous.« Auf der Rückseite der Medaille der Buchstabe M mit eingepflanztem Kreuz, darunter die beiden Herzen Jesu und Mariä. Wir haben bisher geglaubt, daß diese Darstellung der Immaculata, welche sehr beliebt und in mannigfachen Variationen weit verbreitet ist, die Sanction der Kirche erhalten habe, mußten aber dem Buche Cloquets entnehmen, daß sich die Sache anders verhalte. Etwas besser soll der moderne Typus von Lourdes autorisirt sein, welchen wir nicht näher zu beschreiben brauchen.

Wenden wir uns zu einigen außerordentlichen Auffassungen und Darstellungen von Maria als der Unbefleckten.

Der berühmte spanische Dichter Calderon de la Barca hat die Immaculata in zwei Stücken verherrlicht: in seinem »La piel de Gedeon« und seinem »La hidalga del valle«. In dem ersten Auto erscheint das Knie Gedeons als Symbol der unbefleckten Empfängniß; auch wird in Gedeon selbst die Beziehung zur Eucharistie festgehalten. In dem Auto „Das Edelstränlein des Thales“ tritt zuerst triumphirend die Schuld auf mit der Natur, welche als Sklavin mit Ketten gefesselt ist; zuletzt aber schwebt das Edelstränlein, von einer Glorie umgeben, auf die Schuld, welche niederstürzt, herab und setzt ihr den Fuß auf den Nacken. Zugleich erscheint die

Gnade und ein Springbrunnen mit dem klaren Wasser jener sieben Röhren, welche reine Quellen sind der Gnade. Es wäre sehr leicht möglich, daß Calderons Gedanken oder Ideen von den Malern verwertet worden wären, wie ja nachweisbar die Dichter gar oft einen bedeutenden Einfluß auf die Jünger der bildenden Künste ausgeübt haben, doch sind uns die gedachten Kompositionen noch nie auf einem Gemälde begegnet.

Nicht zu billigen sind die Bilder der unbefleckten Empfängniß, welche zur Zeit der Renaissance vielfach gebräuchlich waren, und Maria zeigen als Kind »dans une gloire appliquée sur le ventre de sa mère« (S. Stephan in Beauvais).

Mehr sympathisch berührt uns eine andere Darstellung, welche wir in der Kirche zu Mafelheim an der Chorecke beobachtet haben. Aus einem Lilientelch geht Maria hervor: über ihr der heilige Geist, unter ihr die Schlange, welche zwei Engel mit ihren gekreuzten Schwertern von der Lilie fernhalten.

Eine ähnliche Komposition finden wir in Hattler's „Hausbrod“, nur daß dort die ganze Gestalt Maria's über der Lilie erscheint und der heilige Geist fehlt. Eigenartige Motive weist auch ein Gemälde auf in der Weggenthaler Kirche bei Rottenburg: Wasserfluthen reißen, wenn wir recht gesehen haben, die Menschen mit sich fort, Maria aber ist geborgen auf einem Baum und ruft gleichsam frohlockend: „Wäre nicht der Herr bei mir gewesen, dann hätte die Brandung der allgemeinen Erbschuld auch mich begraben.“ (Psalm 123.)¹⁾ Noch könnten wir eine ungewöhnliche bildliche Darstellung des Protoevangeliums auf dem Chorgestühl zu Schusenried besprechen, wollen jedoch auf zwei andere ungewöhnliche Bilder der Immaculata hinweisen. Im Mariä-Empfängniß-Dome zu Linz erblicken wir auf einem Giebelfeld am Ciborium des Hochaltars Maria als kleines Mädchen, von Gottes Vaterhand am Haupte berührt, zu ihren betenden lilientragenden Eltern Joachim und Anna herabschwebend. Das zweite Bild, das wir meinen, ist zu sehen in dem schon genannten Buche von Hattler.

¹⁾ Vielleicht auch Anspielung auf Eccli. 39. 17.

Oben Gott Vater, unter ihm Maria, neben Maria Sonne, Mond und Sterne. Gott Vater schafft sie eben, aber es ist, als ob er das mit nebenbei thäte. Sein Augenmerk ist auf Maria gerichtet. Sie steht auf der Erde, ragt aber über sie weit in den Himmel hinauf bis zu Gott dem Vater. Ihre Augen sind liebevoll, gütig und mild zur Erde herabgesenkt; man sieht es ihr wohl an, es ist ihre Freude, bei den Menschenkindern zu sein. Ihre leuchtenden Hände sind nach ihnen ausgestreckt, als wollte sie die ganze Welt an ihr Herz hinaufheben.

Wir haben nun die Hauptbilder oder Haupttypen der ohne Makel Empfangenen hervorgehoben, es erübrigt uns noch, im Folgenden einen kurzen Ueberblick über das Ganze zu geben. Wir wollen dabei so verfahren, daß neue Anregung daraus hervorgeht.

Es gab eine Zeit, wo zu Ehren der unbefleckten Gottesmutter allenthalben in den größeren Städten Denksäulen errichtet wurden. Im „Kirchensinn“ vom Jahre 1864 sind viele derselben aufgezählt und darunter auch eine solche von Düsseldorf genannt. Letztere interessiert uns insofern besonders, als die Künstlerstadt ehemals für den besten Entwurf einen Preis ausschrieb, worauf dann J. Krenser in Vaudri's „Organ für christliche Kunst“ eine Abhandlung über das „Marienbild der neuesten Zeit“ veröffentlichte, welche später in das „Bildnerbuch“ aufgenommen wurde.

Dieser Abhandlung sei Folgendes entnommen: Die heilige Dreifaltigkeit darf bei dem Bilde der Immaculata nicht fehlen. Sie kann nach bekannter alter Darstellungsweise in den Nimbus verlegt werden. Das gewöhnliche Symbol des Vaters ist die segnende Hand. Dieselbe mag auf dem Kreuze ruhen, welches dem lateinischen Buchstaben T gleicht und Gott den Sohn sinnbildet. Sieben Strahlen sind ein Kennzeichen des heiligen Geistes, welcher vom Vater und Sohne ausgeht. Bei den Strahlen des heiligen Geistes können vier auf der rechten oder Ehrenseite, drei auf der linken Seite angebracht werden, wobei man an die vier Grund- und an die drei theologischen Tugenden denken mag. Auch

bei dem Kranz von zwölf Sternen soll eine außergewöhnliche Theilung vorgenommen werden, so daß rechts sieben — Anspielung auf die sieben Gaben des heiligen Geistes — und links fünf Sterne erscheinen, welch' letztere die fünf Sinne versinnbilden, die durch die überschattende Sieben rechts geheiligt, geweiht und schon im Uraufgang gereinigt wurden. Die Sterne sollen Dreikönigssterne, d. h. achteckig sein wegen der acht Seligkeiten, welche der Herr durch seine Mutter auf die Erde brachte. Die untersten Sterne sind auf Krenser's Entwurf in der Nähe des Ohres angebracht, wodurch auf die alte Meinung angespielt wird, als ob die heilige Ueberschattung durch das Ohr geschehen. (*Aure virgo concipit. Venant. fort.* Vgl. die bekannten Kirchenportale in Wimpfen und Würzburg. Altar in Alpirsbach.)

Bei der Frage, ob Maria stehend oder sitzend abgebildet werden soll, plaidirt Krenser für die stehende Haltung, da die Dienerin steht, horchend auf den Befehl, und da die Jungfrau selbst gleich nach der Begrüßung in den herrlichen Gesang des Magnifikat sich ausströmte, wie der prophetische königliche Sänger verkündet hatte: „Er stellte auf einen Felsen meine Füße und legte in meinen Mund ein neues Lied“. (Psalm 39, 3, 4.) Maria, die makellos Empfangene, welche der Herr besaß seit Anbeginn, war vorzugsweise eine dem Herrn geweihte Jungfrau, gottgeweihte Jungfrauen aber mußten sich alle verhüllen. Deshalb darf bei der Unbefleckten auch der Schleier nicht fehlen. Leppige Haar- und Lockenfülle soll vielfach den sinnlichen Ueberfluß, die nach außen gerichteten sinnhaften Gedanken andeuten, und ist deshalb in der guten Zeit von der christlichen Kunst wenig geliebt.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Von Dr. Adolf Räh's Geschichte der Bildenden Kunst, 2. Auflage, Freiburg, Herber, ist bereits die 5. Lieferung erschienen, wiederum herrlich schön ausgestattet.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Kr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Pfarrer a. D. Friedrich Laib.

Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte.

Von R. Kümml.

Siebzehn und ein halbes Jahr sind vorüber, seitdem das „Archiv“ dem damaligen Vereinsvorstand und Redakteur, dem Prälaten Schwarz, das literarische Denkmal eines wohl verdienten, klassisch geschriebenen Nachrufs in seinen Spalten setzte. Dem neuen Jahrgang 1903 ist es **beschieden worden, auch demjenigen Manne,** welcher, mit † Schwarz engst verbunden, als Mitgründer des Diözesankunstvereins und langjähriger Mitredakteur seines Organes, sowie als gewaltiger Vorkämpfer für die Anerkennung und Neubelebung der wahren kirchlichen Kunst gearbeitet hat, den gleich verdienten Ausdruck des Dankes und des frommen Gedankens auf's frische Grab zu legen. Es ist das Pfarrer a. D. Friedrich Laib, welcher in seinem 83. Lebens- und 61. Priesterjahre am 19. Januar dieses Jahres im Herrn gestorben ist.

Prälat Schwarz ist seiner Zeit mitten in der rüstigsten Manneskraft, mitten aus energischem Schaffen jäh abberufen worden, gerade dreißig Jahre, nachdem die erste Vereinsgabe und der erste Geschäftsbericht des jungen Vereins in die Öffentlichkeit ausgegangen war. Pfarrer a. D. Laib durfte das fünfzigste Jahr des Bestehens dieses Vereins (1902) noch erleben und durchleben, um dann, ein ehrwürdiger Greis, sein müdes Haupt zum langsam sich nähernden letzten Schlummer niederzulegen. Am Nachmittage des 21. Januar haben sie seine sterbliche Hülle hinausge-

tragen nach Sülchen, in die Gut der uralten Mutterkirche des alten Gaues und der heutigen Bischofsstadt; und wenn nach dem strengen Verlangen des Verstorbenen sein Sarg hinausgeleitet wurde ohne jeglichen anderen Schmuck, als allein das Bahrtuch, das ihn bedeckte, so redeten der Glaube und die Kirche in ihrer tiefstimmigen und ergreifend schönen Sprache um so lebendiger und kraftvoller zu der großen Menge, welche dem Senior des Diözesanklerus, dem leuchtenden Bilde eines katholischen Priesters, dem Dunkel des Bischofs das letzte Geleite zu geben sich nicht nehmen ließen. Diese letzte Bestimmung des greisen Priesters bildete so recht den charakteristischen Schlußstein seines Lebens, welches einheitlich geschlossen und konsequent harmonisch wie selten ein anderes gewesen ist. Unter diesem Eindruck mag auch das Folgende stehen, was zum Andenken an Pfarrer a. D. Laib für den Kreis des Diözesankunstvereins niedergeschrieben ist.

Es kann sich um so weniger um ein allseitiges Bild des Verstorbenen hier handeln, als ja das „Deutsche Volksblatt“ in seinen Nummern 34 und 35 bereits ein solches veröffentlichte. Was hier hervorgehoben werden soll, das sind die Beziehungen † Laib's zu der kirchlichen Kunst in der Diözese Rottenburg. Und diese Beziehungen sind wahrlich ein eigenes Denkmal werth.

Friedrich Laib, geboren 21. September 1819 zu Friedrichshafen, ist nach dem üblichen theologischen Studiengange in unserem Lande am 29. August 1842 zum Priester geweiht worden; er hat also unter sämtlichen sechs Bischöfen der Diözese

gedient und gelebt und konnte noch sein 60. Priesterjubiläum ein halbes Jahr überleben. Unter der herrlichen Reihe markiger, prachtvoller Gestalten im priesterlichen Stande, welche zu jener so unendlich bedeutungsvollen, großen Zeit durch Gottes Gnade unserer Diözese erwuchsen zu unermesslichem Segen, war Friedrich Laib einer der markantesten und ausgeprägtesten Charaktere. Ein Wort übrigens genügt, um diesen Charakter zu zeichnen. Er war durch und durch katholischer Priester und wollte nichts Anderes sein als dies, aber dies ganz und mit Hingabe der großen, ganzen Summe des geistigen und moralischen Eigenthums, das sein Wesen bildete. Das ist das Fundament, auf welchem auch die Thätigkeit des Verstorbenen im Dienste der kirchlichen Kunst sich aufbaute; das ist auch der einzige Gesichtspunkt, unter welchem diese Thätigkeit richtig gewerthet und erkannt wird.

Neben anderen — zum Theil noch kostbareren Gütern — lag auch die kirchliche Kunst bis zum Beginn der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts „schlummernd begraben unter der Decke des Josephinismus und Staatsbureaucratismus“. Wie es im Einzelnen stand in den Kirchen und Sakristeien der Diözese, und zwar durch alle Anbrufen, mit den heiligen Gefäßen und Paramenten zum Gottesdienst, mit den Altären und Tabernakeln, mit den Altargewändern und der Leinwand, mit dem Gesang beim Amt und in den Andachten, mit Kirchenbauten und Restaurationen mit der Behandlung alter, herrlicher Kunstwerke u. s. w. u. s. w. — das kann hier nicht weiter ausgeführt werden; wer sich darüber näher informiren will, der lese die Schilderungen dieser Zustände in den ersten Publikationen des jungen Vereins, im „Kirchenschnuck“, ferner auch in der damaligen neuerstandenen katholischen Presse, im „Kirchlichen Wochenblatt“, im „Deutschen Volksblatt“ u. s. w. nach; der studiere vor allem die Akten — sie sind hoffentlich noch alle vorhanden — des Diözesankunstvereinsauschusses von jener Zeit: es sind erschütternde Lamentationen über die Verödung Sions im Neuen Bunde, wie sie kaum klagender und anklagender lauten könnten. Die Ehre Gottes und Seines Dienstes forderte mächtig hier Ab-

hilfe, Sühne und Umkehr. Und die beiden Missionäre auch auf diesem Gebiete waren Laib und Schwarz. Das opus restaurandi decoris ecclesiae war ihr Unternehmen; mit Ausbietung aller Kräfte haben sie daran in der selbstlosesten Weise gearbeitet und haben auch einen vollständigen Umschwung auf diesem Gebiete herbeigeführt, womit freilich durchaus nicht gesagt sein soll, daß das Werk jetzt vollendet, noch daß alles, was in guter Absicht geschah, auch wirklich gelungen ist. Wenn wir unter den beiden Bahnbrechern für die Wiedereinführung und Belebung wahrer kirchlicher Kunst in unserer Diözese Laib in erster Linie nennen, so geschieht das nicht bloß deßhalb, weil er der Ältere war, sondern namentlich darum, weil er ganz energisch die praktische Seite vertrat, wobei ihm sein großes zeichnerisches Talent besonders zu statten kam.

Drei Mittel waren es, mittelst welchen der Zweck zu erreichen gestrebt wurde: die Organisation eines eigenen Vereins, die Gründung eines eigenen Organs und die spezielle Beratung und Hilfe bei Kirchenrestorationen aller Art von Fall zu Fall.

Der Kunstverein wurde in mehreren freien Konferenzen 1851 und 1852 vorbereitet (vergl. die betreffenden Jahrgänge des „Deutschen Volksblatts“), und am 23. Juni zu Geislingen beschloßen und errichtet. Wer die Art des 1. Nestors des Vereins gekannt hat, der kann sich wohl vorstellen, mit welcher Unzweideutigkeit er die schärfsten Schlaglichter auf die bestehenden Mißstände und Uebelstände im Gebiet der kirchlichen Kunst warf, mit welcher unbarmherziger und unwiderstehlicher Gründlichkeit und Konsequenz er sie geißelte, und mit welcher flammendem Eifer er den Anbruch der Zeit proklamierte, wo das Heiligthum von der verweltlichten und verblödeten Kunst gereinigt und würdiger Ersatz dafür geleistet werden müsse.

Der 1. Prälat Schwarz war gewiß des Wortes mächtig wie Wenige, aber in diesem Punkte war ihm Laib zweifellos weit überlegen, dessen unübertroffene Kunst, ebenso vernichtende als originelle und geistvolle Kritik an allem kirchlich und künstlerisch Charakterwidrigen zu üben, sich mit einer geradezu glühenden persönlichen Theilnahme verband. Nachdem die Statuten des Ver-

eins sowie die neugewählten Mitglieder schon am 27. Juli 1852 vom Bischof bestätigt worden waren, so konstituirte sich derselbe am 18. August zu Stuttgart, und hier wurde Pfarrer Laib von Neckberghausen zum Vereinskassier gewählt, ein Amt, das er lange Zeit verwaltete, das aber durchaus nicht seine Hauptthätigkeit im Verein bildete. Es dürfte für unsere Generation nicht uninteressant sein, die Mitglieder jenes ersten Ausschusses zu erfahren. Es waren: Professor Dr. v. Heesele, Tübingen, Vorstand, Pfarrer Herrmann-Wurmelingen, Stellvertreter; Rektor v. Bucher, Ellwangen; Dr. Dursch, Stadtpfarrer in Rottweil; Professor Egle, Stuttgart; Professor Konwitschvorsteher Gimpel, Ehingen, Pfarrer Schulinpektor Kuttler, Achstetten; Pfarrer Laib, Vereinskassier; Bauintspektor Morlock, Geislingen; Pfarrer Ortlieb, Drackenstein; Bildhauer Rieß, Gmünd; Dr. Schwarz, Böhmenkirch, Schriftführer; Maler Späth, Walbsee (?); Professor Dr. Vogelmann, Ellwangen; Pfarrer Schulinpektor Werfer, Eßendorf. Laib verschied als der Letzte von dieser alten Garde; als Vorleser starb 1900 Hofbaudirektor v. Egle. Der Verein zählte gleich beim Eintreten in die Öffentlichkeit 527 Mitglieder in 24 Zweigvereinen, darunter ca. 130 Laien. Als förmlich hochinteressante Denkwürdigkeit sei nachstehend aus der Vergangenheit herangezogen die Liste der Mitglieder des Zweigvereins Stuttgart; sie lautet: Dr. Amman, Frau v. Verlichingen, Bestlin, Stadtpfarrer in Weilberstadt, Fräulein v. Deulwig, Hofdame der Prinzessin Marie, Baron v. Cotta, Dangelbecker, Kaufmann, Danner, Stadtpfarrer, Egle, Professor, Eberlein, Maler, v. Gegenbauer, Hofmaler, Göser, Vikar in Weilberstadt, Dr. Heine in Cannstatt, Hohenstein, Maler, Keller, Hofmusiker, v. Knapp, Hofbaumeister, Dr. Kreuzer, Kaplan, Mühler, Postrevisor, Kurz, Professor, Lamberty, Bildhauerrestaurateur, Leins, Architekt, Lewald, August, Frau v. Wiberstein in Cannstatt, v. Lindpaintner, Hofkapellmeister, Löwe, Hoftheaterregisseur, Mühlebach, Pfarrer in Hohen-Asperg, Müller, Lehrer an der Kunst-

schule, v. Neher, Professor, Peter, Pfarrer in Dägingen, Pilgram, Maler, v. Reischach, Baron, Dr. Rieß, Redakteur, v. Rüpplin, General, Seyffer, Professor, Redakteur des „Staatsanzeigers“, Dr. Seifferheld, Seg, Pfarrer in Unterboihingen, Scheerer, Maler in München, Schlierholz in Maulbronn, Stirnbrand, Maler, Stodfinger, Jurist, Fräulein v. Stubenrauch, Frau v. Sturmfeder, Hofdame J. K. Hoheit der Kronprinzessin, Vogt, Kaplan in Ludwigsburg, Werfer, Kaplan in Neuhausen; es sind 34 Laien neben 9 Geistlichen! Gewiß hat zu dieser Frequenz auch der damalige junge Redakteur und Gründer des „Deutschen Volksblattes“, Dr. Fl. Rieß, beigetragen, mit welchem Laib eng liirt war, wie an anderer Stelle angeführt wird. Am 17. November 1854 erfolgte ein bischöfliches Dekret an die gesammte Diözesangeistlichkeit, in welchem der Diözesankunstverein derselben nachhaltig empfohlen wurde, und in welchem der Wunsch und Wille ausgesprochen war, daß die Ortspfarren bezw. Stiftungsräthe in den entsprechenden Fällen den Rath des Diözesankunstvereins einholen mögen. Auf das Jahr 1855 erschien sodann der erste Bericht über die Wirksamkeit des Vereins von seiner Gründung bis Lichtmeß 1855 sammt dem ersten Mitgliederverzeichnis (ein solches wäre, um das auch hier anzuregen, nicht nur sehr interessant, sondern eine Nothwendigkeit auch für die Gegenwart), und man kann daraus ersehen, welch' freudige Begeisterung und Liebe zur Sache damals geherrscht hat. Von da an ist der Verein am Leben geblieben bis heute; wenn er auch in den Wirren der 70er Jahre vor anderen Dingen zurücktrat — aufgelöst hat er sich nie; es bedurfte nur einer Anregung in ruhiger gewordener Zeit, und 1880 erhob er sich wieder zu neuem Leben, um, so hoffen wir, kräftig und blühend zu bleiben, denn seine Aufgaben sind wahrlich noch lange, lange nicht erfüllt.

Wenige haben eine Ahnung davon, wie umständlich, zeitraubend und schwierig es ist, das Kassenamt eines Vereins zu führen, der sich gleich über ein ganzes Land erstreckt, und die Zahlungen zc. dafür zu

organisieren. Pfarrer Laib hat dies Amt auf sich genommen, trotzdem seine Natur anderen, idealeren Arbeiten weit mehr zuneigte. Aber er hat sich deshalb an den letzteren nicht hindern lassen.

(Schluß folgt.)

Weitere Ausstattungs-vorschläge für Glasmalerei.

Von Dr. Heinr. D i d m a n n, Linnich (Rheinland).

Im Jahrgang 1900 des „Archivs für christliche Kunst“ habe ich verschiedene Ausstattungspläne für Kirchenfenster veröffentlicht, darunter einen Vorschlag unter Zugrundelegung des *Te Deum*. Inzwischen ist der Inhalt des Ambrosianischen Lobgesanges in mehreren Kirchen zur Durchführung gekommen, streng romanisch über fünf Chorfenster vertheilt in der Pfarrkirche zu W e i ß e n t h r i m am Rhein, frühgothisch in der herrlichen, von Professor Buchkremer erbauten Pfarrkirche St. Kreuz zu Aachen, für deren fünf riesige Chorfenster die Linnicher Werkstätte die Glasmalerei nach den Entwürfen des ehrwürdigen Redemptoristenbruders Schmalzl angefertigt hat. Letzterer hat der ursprünglichen Anlage die Verkündigung und die Auferstehung beigelegt mit Rücksicht auf die entsprechenden Sätze des Hymnus.

Einfachere Darstellung fand der nämliche Gedanke in einer bescheidenen Landkirche zu Oberehe in der Eifel: im Mittelfenster die hl. Dreifaltigkeit in Dürer'scher Auffassung, rechts und links die Standbilder der Heiligen Ambrosius und Augustinus. Zu überaus farbenprächtiger Ausstattung wurde der Inhalt des *Te Deum* verworfen bei einem fünftheiligen, spätgothischen Chorfenster der hl. Dreifaltigkeitskirche des Klosters Könighof zu Krefeld. Derartige Bildfenster sind, um bei dem Wortlaut des *Te Deum* zu bleiben, in Wahrheit eine würdige Verjünglichung des Sages: *„Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi.“*

Drei weitere, zum Theil bereits in der Linnicher Werkstätte ausgeführte Fensterfüllungen mögen im Folgenden nähere Erklärung finden. Es handelt sich um die Verglasung der durch Herrn Regie-

rungsbaumeister Busch in den edelsten Formen der Gothik erbauten St. Marienkirche zu Neuf.

Im Maaswerke des viertheiligen Westfensters steht als Hauptstück das Brustbild der allerheiligsten Jungfrau Maria, der Sängerin des Magnificat; ein Schriftband trägt den Anfang des Lobgesanges; in den Dreipässen der königliche Sänger, der Prophet David mit der Harfe, dem Dekachordium und Johannes der Täufer, der Patron der Sänger und Musiker. Bekanntlich wurden die Anfangsilben der sieben ersten Zeilen des von dem longobardischen Geschichtsschreiber Paul Warnefried verfaßten lateinischen Hymnus auf den Vorläufer Christi *„Ut queant laxis“* zur Benennung der sieben Töne der Tonleiter gewählt: *ut — re — mi — fa — sol — la — si*.

Unter einfacher, aber wichtiger Architektur, den Haupttheil des Fensters beherrschend, sitzt die hl. Cäcilia, umgeben von singenden Engeln; hinter dem Baldachin auf Wandstreifen die Worte *„In tympano et choro, in chordis et organo“*.

In den seitlichen Langbahnen sind auf hellem Teppichgrund die Brustbilder derjenigen Heiligen aufgelegt, welche zum Kirchenlied in Beziehung stehen. Oben links der hl. Abt Bernhard von Clairvaux, welcher, als er zum Kreuzzug predigte, im Dom zu Speyer das dem Bischof Abhemar von Buz zugeschriebene *Salve Regina* zu Ehren der Himmelskönigin um einige Worte vermehrte; gegenüber der hl. Philippus Neri, der Stifter der Kongregation der Dratorianer; in seinem Dratorium ließ er zuerst jene Musikstücke ernsten, meist biblischen Inhalts aufführen, welche daher ihre Bezeichnung erhalten haben. Es folgen der selige Arnoldus, der Harfenspieler Karls des Großen, dessen Legende in den Chorfenstern der frühgothischen Kirche von Arnoldsweiler bei Düren durchgeführt wurde; auf der andern Seite der selige Notker als Dichter des *„Media vita“* und weiterer Kirchengesänge sowie als Verfasser des *„De musica et symphonia“* und des *„Liber sequentiarum“*. Darunter erblickt man die Heiligen Ambrosius und Augustinus als Sänger des *„Te Deum“*.

Ein breites Spruchband durchschneidet das ganze Fenster: „Ist Jemand guten Muthes, so singe er Loblieder“. Jak. 5, 13.

Im unteren Theil sollten die drei singenden Jünglinge im Feuerofen die Mittelfelder einnehmen, links der hl. Leo der Große Platz finden wegen seiner Bemühungen um die Hebung der kirchlichen Musik, rechts Gregor der Große wegen der Vollendung dieses Werkes. Es kamen ferner in Frage die Heiligen Theresia und Franziskus Solanus.

Dieser Abschnitt des Fensters wurde jedoch auf ausdrücklichen Wunsch der Stifterin anders ausgefüllt, zwischen den Bildnissen von Namenspatronen unter Architektur eine kleine Gruppe, die hl. Elisabeth, den Franziskanern ein Te Deum bestellend.

Da die zwölf großen, dreitheiligen Hochschiffenster der Kirche das Hauptlicht bringen sollen, erhielten dieselben hellen Farbenteppich; in den Bekrönnungen strahlen die Sinnbilder aus der lauritanischen Litanei; unvermittelt in die Teppichfelder eingelegte, die gesammte Fensterbreite einnehmende Tafeln bringen die einzelnen Sätze des Magnificat als Fortsetzung der westlichen Maaswerksrose, während die von den Laubbahnen durch eine Brücke getrennten kleinen Spigbogenöffnungen mit den Brustbildern der Hauptverehrer der hl. Muttergottes geschmückt sind; hier reihen sich aneinander Propheten, Apostel, Evangelisten, Heilige, Märtyrer, Bischöfe und Ordensleute.

Wie bei den übrigen Fenstern ist die Zeichnung streng frühgothisch, die Lichtwirkung trotz machtvoller Farbengebung prächtig.

In diesen Teppichen hätten sich vielleicht noch sinnbildliche Zweige und Blumen verwerthen lassen, z. B. Cedernzweige: Cedrus exaltata sum, einer Ceder gleich war ich erhöht, Eccl. 24, 17; Olivenblätter mit dem Spruche: Oliva speciosa in campis, gleich einem prächtigen Delbaum auf den Gefilden, Eccl. 24, 19; Palmen mit den Worten: Palma exaltata sum in Cades, wie eine Palme in Cades bin ich erhöht worden, Eccl. 21, 18; Lilien: Lilium inter

spinas, wie eine Lilie unter den Dornen, Cant. 2, 2; Rosen: Plant. rosae in Jericho, gleich einem Rosenhag in Jericho, Eccl. 24, 13; Platanen: Platanus exaltata sum, wie eine Platane bin ich erhöht worden, Eccl. 24, 19; Weinreben: Ego quasi vitis fructificavi, gleich einem Weinstock duftete ich, Eccl. 24, 23; Cypressen: Cypressus in monte Sion, wie eine Cypresse auf dem Berge Sion, Eccl. 24, 17. Mit diesen Sprüchen wird der allerseeligsten Jungfrau die Bedeutung der betreffenden Bäume und Blumen beigelegt, mit der Weinrebe die Fruchtbarkeit, mit der Rose die Liebe Mariens zu Gott und den Menschen, mit der Lilie die Keinheit, mit der Ceder die Gnade des Gebets u. s. w.

Die Teppichmalerei der kleineren, oberhalb der Weichstühle gelegenen Seitenschiffenster birgt den Inhalt des Miserere; zugleich weisen die Brustbilder der Heiligen Petrus, Magdalena, Johannes Nepomuk und Petrus Sardanapalus auf das heilige Bußsakrament hin.

Zuerst waren vorgeschlagen aus dem Alten Testament: 1. David vor Nathan, 2. David kniet vor dem Herrn und singt die Bußpsalmen, 3. das Volk Israel beichtet seine Sünden; aus dem Neuen Bunde: die büßende Magdalena, Petrus ging hinaus und weinte bitterlich, des Saulus Befeuerung, endlich die Einsegnung des heiligen Bußsakramentes: „Denen ihr die Sünden nachlassen werdet, denen sind sie nachgelassen.“ Es wäre demnach zur Darstellung gekommen: die Sünde, die Strafe, die Gnade der Erleuchtung und Befeuerung, die Buße, die Vergebung und Versöhnung mit Gott. Außerdem standen noch in Frage die Improprien des Karfreitags.

Die Taufkapelle zeigt in ihren Fenstern die Taufe Christi, des Kämmerers und die Reinigung Naamans des Syrsers die Josephkapelle den Verkauf Josephs, die Traumbedeutung und den Besuch beim kranken Vater, in den Maaswerken die Köpfe der Erzväter Abraham, Isak und Jakob.

Noch sind zu erwähnen zwei dreitheilige Fenster, das eine in der Sakristei mit einer figurenreichen, farbenglühenden Kreuzigungsgruppe in streng frühgothischer Stilisirung; das andere in dem gegen-

überliegenden Versammlungsraum des Elisabethenvereins, in zarter spätgotischer Durchführung ein Bild aus der Legende, die hl. Elisabeth und ihr Gemahl finden den Heiland im Krankenbett.

Da die Rosenkranzbilder für die Chorfenster bestimmt waren, hielt es schwer, für die geräumigen sechstheiligen Querschiffenster und deren gewaltige Maßwerke Vorschläge zu machen und zu entwerfen.

Für das eine fand der folgende, in der Sinnlicher Werkstätte gezeichnete Plan Genehmigung.

Unter dem Hauptfenster befindet sich, wie im Hochschiff, durch eine Brücke getrennt und doch wieder zum Fenster gehörig, eine Reihe niedriger Spitzbogenfelder. In diese für sich abgeschlossenen Nischen setzten wir in der Anordnung eines Apostelbalkens die Brustbilder der heiligen Apostel als die Träger der einzelnen Sätze des Glaubensbekenntnisses.

Die Ueberreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus bildet den Mittelpunkt des Hauptfensters, umrahmt von den in Laubornament eingefassten Bilddarstellungen der Bitten des Vaterunfers. Unterhalb des Hauptbildes liest man den Anfang des Gebets: Pater noster, qui es in coelis. Links beginnt die Reihe mit der Aussendung der Apostel, Euntes ergo docete omnes gentes, Matth. 28, 19; dazu die Peischrift: „Sanctificetur nomen tuum“. Die Bitte: „Adveniat regnum tuum“ wird ausgedrückt durch die Vision des hl. Johannes, Apocal. 21, 2 und 10: Vidi sanctam civitatem; die dritte Bitte durch den Delberg: Non sicut ego volo, sed sicut tu, Matth. 26, 39; die vierte durch den Naimaregen: Panem coeli dedit eis, Ps. 77, 24; die fünfte durch den sterbenden Stephans: Ne statuas illis hoc peccatum, Act. 7, 59; die sechste durch die Versuchung des Heilandes: Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies, Matth. 4, 10; die siebente und letzte, Daniel in der Löwengrube, zu dem der König spricht: Valuit te liberare a leonibus, Dan. 6, 20, fand ihren Platz unter dem Hauptbilde.

Sinnreiche Entfaltung gestattete das

vielfältig entwickelte Maßwerk. In zwei Dreipässen erblickt man das Ave Maria dargestellt durch die knieende Jungfrau und den die Botschaft verkündenden Engel. In kleineren Zwischeln eine rote, eine weiße und eine goldene Rose, welche den schmerzhaften, den freudenreichen und den glorreichen Rosenkranz andeuten; den voll entfalteten Blumen sind die Zeichen der drei göttlichen Tugenden, des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe in Gestalt des Kreuzes, des Ankers und des Herzens aufgelegt.

Am äußeren Rande des Maßwerks wird ringsum der Stern des hl. Dominikus sichtbar; in den einzelnen Lappen waren Engel mit Spruchbändern vorgesehen, die geistigen Werke der Barmherzigkeit zu veranschaulichen, oder die auf letztere hinweisenden Heiligen; im Hauptplan wurde jedoch oben die heilige Dreifaltigkeit angebracht mit den Worten: In nomine patris et filii et spiritus sancti, darunter die vier Haupttugenden.

So sind denn in diesem Fenster die Stiftung des Rosenkranzes und die zu letzterem gehörigen Gebete vereinigt; auch die Erfüllung der Bitten durfte nicht vergessen werden. Sie kam zum Ausdruck in dem Hauptbilde des Maßwerks: „Mariä Mantelschaft“. Inmitten einer blühenden Rose erstrahlt das hehre Bild der gütigen Schutzpatronin. Der Standort der Kirche legte das Zurückgreifen auf ein altes Bild nahe, dessen geschichtlicher Hintergrund gar eng mit der Stadt Neuß verknüpft ist. Es ist das von Herrn Domkapitular Prof. Dr. A. Schnitzgen in seiner Zeitschrift für christliche Kunst (III, 20) beschriebene und abgebildete, auch zur Nachahmung warm empfohlene Rosenkranzbild aus der St. Andreas Kirche zu Köln, welches zum Gedächtniß der Wiedereinführung der Rosenkranzbruderschaft zu Köln im Jahre 1474 im Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Meister von St. Severin für die Dominikanerkirche gemalt worden ist. Karl der Kühne belagerte Neuß; auch die Stadt Köln fühlte sich bedroht; erst auf die Bitten des päpstlichen Legaten Alexander ging der Herzog von Burgund auf die von Friedrich III. vorgeschlagenen Friedens-

bedingungen ein. So finden wir unter dem schützenden, von Engeln getragenen Mantel Papst Sixtus IV., Kaiser Friedrich III., seine Gemahlin Leonore, seinen Sohn Maximilian I., welche damals der Bruderschaft beitraten; weitere Gestalten geistigen und weltlichen Standes ergänzen die Gruppe. Dieses Zusammenhanges wegen sind in den Zwischeln die Schilde des Erzbistums Köln und der Stadt Neuss untergebracht.

Auf diese Weise wird der ungemein ausgedehnte Raum durch ein ungewöhnlich inhaltreiches Glasgemälde ausgestattet. Für das gegenüberliegende Querchiffenfenster, welches gleichartige Verhältnisse aufweist, ist bisheran noch kein endgültiger Entwurf fertiggestellt. Vorübergehend wurde an die Darstellung der Skapulierbruderschaft und das Leben des hl. Simon Stock gedacht. Vorläufig ist folgender Gedanke vorgesehen:

Im Maaswerke als Hintergrund eine große Lilie, in der Mitte Gott Vater und der heilige Geist, umgeben von Engeln oder Heiligen mit Sinnbildern der leiblichen Werke der Barmherzigkeit, in den Dreipässen Maria Kleophas und Salome. In den beiden mittleren Langbahnen, der Ueberreichung des Rosenkranzes entsprechend das Bild der heiligen Familie; rechts und links in architektonischer Umrahmung die heilige Sippe: Joachim, Anna, Elisabeth und Johannes der Täufer; unterhalb der Brücke entweder die sechs Jünger aus der heiligen Sippe oder die sieben heiligen Sakramente.

Ueber einige andere Ausstattungspläne, welche selbstverständlich nur neben den alt-hergebrachten Begebenheiten aus dem Leben, Wirken und Leiden des Heilandes und seiner Heiligen Verwendung finden sollen, ein anderes Mal.

Einiges über die Bilder der un- befleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

(Schluß.)

Das Gesicht der Jungfrau sei länglich, jugendlich, die Stirne etwas vorragend, groß, der Mund mehr klein, die Lippen anmuthvoll, die Augen nicht niederge-

schlagen, sondern himmelwärts gerichtet. Wer an das Wort: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn“ denkt, könnte vielleicht für den Blick der Demuth stimmen; wer aber an ihr „Hoch preiset den Herrn meine Seele“ denkt, zugleich erwägt, daß die Allerseligste unter der Segnung und Ueberhöhung der heiligen Dreifaltigkeit steht, die sie erfüllen soll, ferner nach unten sieht, daß sie die Zeichen irdischer Vergänglichkeit und Veränderlichkeit, Mond und Erdball, mit Füßen tritt, also verachtet, daß überhaupt der Heilige nur dadurch sich heiligt, daß er vom Irdischen absteht, zum Himmlischen aufblickt, der kann nicht im Zweifel sein, daß die Augen zur Höhe gerichtet sein müssen. Hier passen vorzüglich die Worte des 122. Psalmes: „Zu Dir erhebe ich meine Augen, der Du wohnest im Himmel“. Daß mit den Augen auch die Hände zum Gebete erhoben sein sollen, ist selbstverständlich. (»Leva ad eum manus pro anima (bus) parvulorum tuorum«. Threni II. 19.) Bezüglich der Gewänder einige unwesentliche Punkte! Der Saum des Kleides trage in seinen Schwingungen sowie an Hals und Händen das sogenannte Andreaskreuz, das heißt den griechischen Buchstaben Chi (X), welcher Christus bedeutet. Würde man an dem Halse und an den Ärmeln nur die heilige Dreizahl „XXX“ anwenden, so ließe sich auch dieser Schmuck auf die heilige Dreieinigkeit deuten und stände mit dem Ganzen im Einklang. Der Gewandhaken (Agraffe), welcher den Mantel zusammenhält, wäre nach Kreuzer die Rose, welche auf die jungfräuliche Geburt des Erlösers, aber auch ebenso gut auf das Geheimniß der makellosen Empfängniß gedeutet werden kann. Bei den Füßen hat Kreuzer den linken Fuß verhüllt, während der rechte sich etwa um die Hälfte zeigt, aber nicht nackt, sondern wohl bekleidet. Warum das? Der Schlang soll nach der Schrift von der makellos Empfangenen der Kopf zertreten werden; aber da diese in den unbewehrten Fuß stechen würde, so muß er nach Morgenländer Ansicht bewehrt sein; denn nur so läßt sich das Wort des Psalms ausführen: »Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.« Nicht zu übersehen ist das Kreuz

auf der Saubale der heiligen Jungfrau, welches an das Kreuz auf dem päpstlichen Schilde erinnert. Die Erbfugel könnte schon die Folgen der Sünde, d. h. Dornen tragen und da, wo der jungfräuliche Fuß steht, die Lilie zeigen.

Das etwa die wesentlichsten Ausführungen Kreuser's, welcher mit Bischof Malou jenen Typus fordert, welcher Maria ohne das Kind, als in sich vollendet, zur Darstellung bringen soll. Ob die Ausführungen Kreuser's bei der Düsseldorfer Marienfülle berücksichtigt worden seien, können wir nicht sagen; auch darüber steht uns ein Urtheil nicht zu, inwieweit sie überhaupt auf die Abbildung der Immaculata einen Einfluß ausgeübt haben. Faktisch sehen wir die auf dem Kreuze ruhende Hand des Vaters (Kreuznimbus) auf den Bildern der neueren Breviere, Meß- und Andachtsbücher.

Ebenso sehen wir in anderer Hinsicht manche Forderung Kreuser's erfüllt; doch fehlt es auch nicht an Abweichungen mannigfacher Art.

Ueber die neueren Bilder in den genannten Büchern noch einige Sätze! Vier Engel umschweben Maria, welche auf der Erbfugel steht, und deren gebenedeiten Hände von Lichtstrahlen umflossen sind. Die stehenden Engel tragen Scepter und Lilien, die Sinnbilder der Macht und Reinheit Mariens. Die knieenden Engel tragen Kronen, die zwei Abzeichen der einzigen Vorzüge der allerseligsten Jungfrau, ihrer unbefleckten Empfängniß und göttlichen Mutterschaft. Als Vorbilder oder Sinnbilder sind angenommen: Gedeon's Kriech, der brennende Dornbusch, die Bundeslade, der Stab Aaron's, der Namenszug Marien's in der Wolke, das unerfälschte Buch mit Alpha und Omega, wo das Alpha (Anfang) auf die unbefleckte Empfängniß hinweist. Es haben also manche Marianische Symbole, welche früher als Sinnbilder der Jungfräulichkeit gegolten, nach und nach eine tiefere Bedeutung bekommen und sind zu Symbolen jenes süßen Geheimnisses geworden, in welchem ein wundervolles Lied schlummert von der Macht, Weisheit und Heiligkeit Gottes, aber auch ein Lied von der Größe, Herrlichkeit und Schönheit der allerseligsten Jungfrau, des unentweiheten Paradieses,

der beglückenden und beseligenden Eva des neuen Bundes.

Wir haben den Gang durch die Bildergalerie der Immaculata beendigt. Gerne hätten wir noch gewisse Einzelheiten zeigen und besprechen mögen, allein es dürfte der Aufenthalt nicht über Gebühr ausgedehnt werden. Die Ueberzeugung wird wohl allgemein feststehen: Das Geheimniß der unbefleckten Empfängniß, in welchem alle Vorzüge Marien's wie in einem Kreuzungspunkte zusammenkommen, bleibt eines der schönsten und erhabensten Sujets, welche je der christlichen Kunst vorgelegt worden sind. Aber noch ist es nicht gelungen, jenen Typus zu finden, welcher das Ideal treu wiedergibt und alle Stimmen auf sich vereinigt. Welches Genie, welcher Fra Angelico wird diesen Typus finden und eine Gestalt schaffen so unvergleichlich, daß sie einer aufgegangenen Blume gleich im vollen Glanze ihrer Schönheit leuchtet, ohne von ihrem Duft und ihrer Frische etwas verloren zu haben?

Literatur.

In der „St. Norbertus“-Verlagshandlung in Wien (III. Seidlgasse 8) sind zwei Heliogravuren „Herz Jesu“ und „Herz Maria“ nach den bekannten Gemälden von Rupelwieser erschienen. Papiergröße 40:30, tadellos schöner Druck, feinste Ausführung. Preis: M. 1.50 pr. Blatt.

Annoncen.

Altarleuchter,

seinst polirte, in Messing- und Rothguss, von 22 cm Höhe an; **Osterkerzenleuchter**, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr, Metallgießerei,
Ellwangen a. d. J.

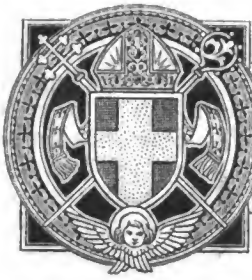
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Das „Te Deum“

im Chorfenster der Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters Königshof-Cresfeld.

Stuttgart, Buchdruckerei der Allg.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Pfarrer a. D. Friedrich Laib.

Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte.

Von R. Kummel.

(Schluß.)

Die zweite Art der Wirksamkeit des Verstorbenen für den Diözesankunstverein war seine umfassende literarische Thätigkeit, welche in der Schaffung und Redaktion des Organs „Kirchenschmuck“ gipfelte. Nach § 20 der damaligen Satzungen waren zuerst Organe des Vereins: das in Köln erscheinende „Organ für christliche Kunst“ (Köln war damals Zentrum und Vorort der Bewegung für kirchliche Kunst in Deutschland); für mehr lokale Bedürfnisse das „Deutsche Volksblatt“ oder für mehr populäre Zwecke das „Katholische Sonntagsblatt“, redigirt von Dr. Fl. Rieß, für die redenden Künste das „Organ für kirchliche Tonkunst“ von Pfarrer Ortlieb. (Die kirchenmusikalischen Bestrebungen waren anfangs auch in dem D. K. V. eingeschlossen; daher ihre Vertreter Ortlieb und Reihing Ausschußmitglieder; erst später folgte die Abzweigung der Cäcilienvereine.) Außerdem waren nach § 22 jährliche Vereinsgaben vorgesehen. Bald kam auch noch der anno 1851 neugegründete „Katholische Volks- und Hauskalender“ dazu, welchen Pfarrer Laib mit Fl. Rieß schon von Anfang an herausgab und bearbeitete (damals stand auf dem Kalender: „Verfaßt mit Freunden und verlegt von Dr. Fl. Rieß“); später, von 1861 an, trug er auf dem Titelblatt den Namen Laib als des einzigen Verfassers bis zum Jahre 1869; hier behandelte er u. a. „die schönsten katholischen Kirchen

in Württemberg“ in populärer und doch prinzipieller Weise. Es mag dem Verstorbenen eine schöne Genußthnung gewesen sein, als er später erleben durfte, daß die im Kalender anno 1854 gegebene Anregung in Betreff der hertigen katholischen Kirche in Eßlingen (damals noch — Kelter!) schönsten Erfolg hatte, wie er noch in den letzten Monaten seines Lebens die Freude hatte, zu schauen, daß sogar die Dombaufrage von Rottenburg, welche er in demselben Artikel zum Finale kräftig berührte, nunmehr ihrer definitiven Lösung durch seinen eigenen Neffen entgegengeführt wird. (Wir verweisen in Betreff dieses Passus auf den „Katholischen Volks- und Hauskalender“ pro 1904, in welchem die Dombaufrage eingehend behandelt werden wird.) Anno 1855 wurde mit dem ersten Vereinsbericht die erste Vereinsgabe ausgegeben, die „Formenlehre des romanischen und gothischen Baustils“, nebst einem Anhang über Paramentik, mit 17 Bildertafeln, ein bahnbrechendes Werk, an welchem Laib seinen großen Antheil hatte. Aber immer mehr machte sich das Bedürfnis geltend, ein ständiges eigenes Organ für die Diözese zu haben; es war dies eine Lebensbedingung für den neuen Verein. Und so entstand 1857 zunächst der „Kirchenschmuck“ als „Archiv für weibliche (kirchliche) Handarbeit zur Hebung der Paramentenstickerei unter Anwendung der Grundsätze gediegener mittelalterlicher Kunst“; die drei Herausgeber waren Laib, Dr. Rieß und Dr. Schwarz. Im Jahr 1860 wurde daraus der eigentliche „Kirchenschmuck“ als Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Archäologie

überhaupt. Und das war die lebendige Seele des Vereins, das die überreiche Quelle, aus welcher zum Segen für die wahre kirchliche Kunst, zur Ehre Gottes und zur Erbauung des katholischen Volkes tausendfach geschöpft worden ist und gewiß noch lange geschöpft werden wird. 27 Bände umfaßt das ganze Werk mit 324 Muster- tafeln und Farbendruck, „mit ihren Vor- schriften und Vorlagen für das Große und das Kleinste, von Kirchenbau und Altar bis herab zur Ministrantenglocke und zum Singulum“. 14 Jahre lang hat Laib zusammen mit Schwarz fast allein die Hitze und Last dieser Arbeiten getragen; es waren Jahre der höchsten Anspannung aller geistigen und physischen Kräfte, aber auch eines Erfolges — nicht materieller, sondern idealer und moralischer Art, welcher seinem Namen eine bleibende Autorität gesichert hat. Das katholische Schwaben hat volles Recht, stolz zu sein auf den „Kirchenschmuck“ und seinen Verfasser, und wenn es überhaupt unsere Sache wäre, für Denkmale zu schwärmen, so würden wir dafür eintreten, daß den beiden Helden in der Wiedereinführung der wahren christlichen Kunst in der Diözese Rottenburg auch ein gemeinsames Denkmal in irgend einer Form gesetzt würde.

Das dritte Mittel der Einwirkung auf die Öffentlichkeit in diesem Punkte war das persönliche Eingreifen von Fall zu Fall bei Kirchenrestaurationen u. s. w. Und auch hier hat Laib vieles gewirkt, viel mehr, als man weiß — er selbst würde wohl am meisten gestaunt haben, wenn er die ganze Summe dieser Arbeiten zusammengehäuft geschaut hätte. Hier vor allem kam ihm seine Fertigkeit im Zeichnen und Entwerfen zu gute. Zahl- los sind die Skizzen und Entwürfe, die Kopieen der Alten und die praktischen Beispiele und Citate, mit welchen er ein- greifen konnte. Aus dem reichen Felde dieser Thätigkeit sollen nur einige, beson- ders monumentale Punkte hier erwähnt werden. Gleich mit dem Entstehen des Vereins wurde ein Werk in Angriff ge- nommen, welches das allgemeine freudige Aufsehen aller Kunstkreise des Landes er- regte: die Stadtpfarrkirche zu Gmünd, das größte katholische Gotteshaus des Landes in hoch- und spätgotischem Stil

(Hallenkirche), wurde zunächst innen archi- tektonisch und dann in der Ausstattung durch Altäre, dann aber auch außen voll- ständig einer gründlichen Renovation unter- zogen; der Chor der Kirche mit dem Ra- pellenkranz entstand wieder neu in schim- mernder Pracht und Schönheit; die für Glasmalerei wie geschaffenen Kiesenfenster sollten des Schmucks nicht länger entbeh- ren; ganz Gmünd sammelte und steuerte bei zu dem großartigen Werke; die Ar- beiter der einzelnen Fabriken z. B. ließen sich wöchentlich vom Lohn etwas abziehen, um dann ein eigenes Fenster stiften zu können u. s. w. Ja es wurde sogar ernst- lich der Plan eines Thurmbaues zu der seit 1497 thurmlosen Kirche erwogen! Diesem einen Werk, welches allerdings bis zu seiner Vollendung noch Jahrzehnte brauchte, folgte in kurzer Frist ein zweites, gleichfalls in Gmünd: die Veranstaltung der erstmaligen Ausstellung alter kirchlicher Kunstwerke in Malerei und Skulptur, in Metallarbeiten und Pa- ramenten u. s. w. in dem städtischen, alter- thümlichen und darum besonders geeig- neten großen Gebäude, der „Schmalz- grube“. Bei diesem Anlaß gab es nicht nur Gelegenheit, eine große Reihe von stilgerechten und mustergiltigen Stücken des alten gothischen Kunsthandwerks, be- sonders auch aus dem Gebiete der Edel- metallkunst, zu sehen und daran zu lernen; es war diese Ausstellung, welche mehrere Monate umfaßte, auch ein ständiges Ren- dezvous der katholischen Künstler- und Kunstfreundkreise des Landes und zugleich eine mächtige Propaganda für den Verein selbst. Mit Pfarrer Schwarz hat sich Pfarrer Laib in die Arbeiten und Mühen dieser Ausstellung getheilt. (Hier aber soll die Frage eingeflochten sein: wäre eine ähnliche Ausstellung alter Kunstwerke kirch- licher Art nicht wieder einmal möglich?)

Nach einigen Jahren folgten die beiden ersten katholischen Kirchenbauten in der Diaspora seit dem Vestehen der Diözese, nämlich zu Geislingen und Göppin- gen. Das waren Angesichts der dama- ligen Verhältnisse und Zustände sehr kühne Wagnisse; weder von Seiten der Staats- kirchenbehörde, noch des Staates selbst wurde auch nur ein Pfennig dazu be- willigt; hätten die beiden Männer die

Last der Hauptarbeiten nicht umsonst getragen und hätten sie nicht an hundert Thüren geklopft — es wäre nicht möglich gewesen, den Plan zu realisiren.

Unterdessen hatte Pfarrer Laib als Praktiker tat' erzoehen in seinem eigenen Pfarrorte Neckberghausen die Errichtung einer Schreiner- und Bildhauerwerkstätte für kirchliche Kunst durchgesetzt, mit welcher er als geistiger Leiter in engster Fühlung blieb, und die denn auch damals Bedeutendes leistete. Auch in seiner zweiten Gemeinde, in Dethheim, erhob sich bald nach seiner Uebersiedlung dorthin unter den Fittigen seiner Kunstautorität eine solche Werkstätte; ein Zeugniß des Kunstfleißes derselben ist z. B. der ebenso harmonisch gegliederte, als äußerst delikate und subtil im Einzelnen gearbeitete neuere Tabernakel in der St. Eberhardskirche zu Stuttgart.

Auch dafür war Laib mit Schwarz thätig, um in die Häuser hinein würdige, kraftvolle und mustergiltige christliche Bilder zu bringen; es geschah dies durch Herausgabe farbiger Kopieen von Meisterwerken alter gothischer Malerei; jetzt noch imponiren diese schlichten, ernsten und tiefinnigen Bilder dem Laien wie dem Künstler. Auch der „Katholische Haus- und Volkskalender“ zeigt in den markigen Heiligen gestalten gothischer Provenienz, welche damals seine Blätter zierten, diesen Einfluß.

Pfarrer a. D. Laib hat sich während der letzten Jahrzehnte an dem Vereinsleben äußerlich wenig mehr theilgenommen, innerlich ist er ihm immer nahe geblieben. Und gewiß hat der Berewigte immer seine Fühlung behalten mit den Theilnehmern seines bischöflichen Neffen in Sachen der kirchlichen Kunst. Und wenn es sich nun gefügt hat, daß er, der hochverdiente Freund und Förderer kirchlicher Kunst, seine letzten Jahre zubringen durfte als nächster Nachbar und Custos der Sammlung erlesener Kunstalterthümer im Palais zu Nottensburg, und daß er sogar noch vor seinem Hinscheiden die neue Kathedrale im Geist und Plan entstehen sah: dann mag Einen das angemuthen wie ein verklärendes, schönes Abendroth künstlerischer Art für sein Scheiden vom Leben.

Zum Schluß dieser Würdigung des

bedeutenden Mannes sollen zwei Seiten von ihm hervorgehoben werden.

Das Eine ist seine Demuth gewesen. Laib hat nie das Seinige gesucht, er hat sich nie vor- und anderen aufgedrängt, er hat auch gar nichts von Ehr- und Herrschaft, von Stolz und Bewußtsein seiner Verdienste und seiner Thätigkeit an sich gehabt; er hat es fast wunderbarerweise verstanden, Großes in der Deffentlichkeit zu wirken und doch persönlich der Deffentlichkeit sich fern zu halten, ja sie zu fliehen. Der „Personalkatalog“ von 1878 enthält über ihn zwei Zeilen mit den Lebensdaten und anderthalb Zeilen in der laconischen Notiz: „Er gab mit Dr. Schwarz den „Kirchensinn“ zc. heraus und 1865 den „Stuttgarter Katholischen Volkskalender“.“ Das ist die beste Selbstcharakteristik des Mannes, der leicht eine ganze Seite und mehr hätte füllen können mit Anführung auch nur des Wesentlichsten seiner langen schriftstellerischen Thätigkeit. Diese strenge Sachlichkeit, dieses seltene Zurückdrängen der eigenen Persönlichkeit, diese Demuth soll auch hier hervorgehoben sein. Dieses Beispiel mag auch für die Kreise der Künstler, Kunstkenner und Kunstschriftsteller eine Predigt sein, für Geistliche und Laien, besonders in unseren Tagen, wo sich das subjektiv-persönliche Element so krankhaft überall vordrängt, unfähig, Schranken zu ertragen, Widerspruch hinzunehmen oder ihn rein sachlich zu würdigen.

Die zweite Seite war Laib's Kirchlichkeit. Wir haben bereits betont, wie sie die eigentliche Lebenswurzel seiner Kunstthätigkeit war. Er hat es tieferst genommen mit seinem Glaubensleben: ebenso nahm er es mit der kirchlichen Kunst. Daher seine Begeisterung für die Stile derjenigen Zeit, in welcher die Kirche alles beherrschte, für die romanische und die gothische, speziell die frühgothische Kunst — der Spätgothik gegenüber verhielt er sich ja bekanntlich schon mehr bloß schonungs- und pietätsvoll duldbend; daher seine fast rigoristische Abweisung der späteren Stile, der Renaissance, des Barock u. s. w.: es war nicht der Mangel am künstlerischen Gehalt derselben, sondern der Mangel an kirchlichem Sinn und Glaubensstärke in jenen Zeiten und ihrer Kunst, was ihn so ablehnend machte. Die mittelalterliche

deutsche Kunst hat wohl keinen begeisterteren und schwärmerischeren Verehrer gezählt, als den Berewigten, aber wohl auch Keinen, der die Sprache des innigsten Glaubens und die Offenbarungen des frommen Geistes aus derselben so vernahm wie er. Und auch das soll zu Ruh und Frommen unserer kirchlichen Kunst und deren Zünger hier betont und vermerkt bleiben. Daß wir bei den alten, frommen Meistern lernen müssen, um wirklich christliche Kunst zu pflegen: zu dieser Erkenntniß ist man wieder so ziemlich gekommen. Aber es ist nicht genug, die äußere Haltung, die individualisirten Kopftypen und die zerknitterten Falten zu studiren; es gilt noch viel mehr, nach dem Vorbild der Alten aus dem eigenen, betrachtenden Glauben heraus zu schöpfen und zu komponiren, und dieses Glaubensleben als unerläßliche Voraussetzung dafür zu pflegen, so daß die Werke wirkliche Geistesfinder frommen und echt innerlichen christlichen Künstlerthums sind. Und das ist das Zweite, was uns das Andenken Fr. Laib's predigt.

»Dilexi ecclesiam« — steht auf seinem Grabsteine. Das ist der ganze Mann gewesen; das ist sein treuestes Konterfei, aber auch das schönste und dauernde Lob für den verstorbenen Nestor des Diözesankunstvereins, und zugleich der Grund reicher Hoffnung und süßen Trostes an seinem Grabe. Er ruhe im Frieden!

Der angebliche Irene-Ring im Kloster Lorch.

Von Max Bach.

Die erste Kunde von der Auffindung eines goldenen Ringes am Ort der Grablage der Hohenstaufen zu Lorch finden wir in der 1845 erschienenen Beschreibung des Oberamts Welzheim. Dort wird nach einer Mittheilung des Dekans Fraas, früheren Pfarrers in Lorch, gesagt: Unter dem Schutt einer an der Westseite des Kreuzgangs angebauten Kapelle, deren zugemauelter Eingang noch sichtbar, wurde vor einer Reihe von Jahren unter den Trümmern eines steinernen Sarges ein Ring von feinem Gold gefunden, der 1837 in den Besitz des Königs Wilhelm überging.

Den Bemühungen des Oberlehrers Kirn in Lorch verdankt man es, daß der aus dem Nachlaß der Königin Olga in den Besitz der Herzogin Vera gekommene Ring der Vergessenheit entzogen und unter Mitwirkung des + Kommerzienraths Erhard in Gmünd nachgebildet und vervielfältigt werden konnte ¹⁾.

Ich gebe eine getrene Abbildung des Ringes von verschiedenen Seiten und die Abwicklung des ganzen Reifs. Für jeden Kenner fällt sofort der dünne Reif und die eigenartige Zusammensetzung der Dekorationsmotive in's Auge, was bei näherer Besichtigung der Details sofort gegen die Annahme byzantinischer Herkunft spricht. In der Mitte des Ringes befindet sich ein ovales Scheibchen mit dem bekannten IHS, Gold in schwarzem Email; daran schließt sich rechts die



Madonna in blau emailirtem Kleid mit grünem Ärmel, das nackte Kind haltend; auf der andern Seite ist ein blau emailirtes Kreuz mit goldener Fassung, welches in eine roth emailirte Leiter eingreift, daran schließen sich an: Beißzange und Hammer, dieser blau, die Zange weiß, und drei weiße Würfel. Den Schluß bildet ein Ornament, welches aus zwei durch einen Ring zusammengehaltene Büscheln, die vielleicht Ruthen vorstellen sollen, gebildet wird.

Der Stil des ganzen Ringes hat offen-

¹⁾ Nachbildungen des Ringes sind im Chor der Klosterkirche ausgestellt und dort auch käuflich zu erwerben.

bar nichts sehr Alterthümliches, schon die dünne gleichmäßige Form, ohne Reliefplastik ein einfaches Relief ohne Körper, weist auf späte Zeit.

Eine weitere Handhabe zur Bestimmung des Stiles bilden aber die sogenannten Waffen Christi: Leiter, Würfel, Hammer und Beißzange. Diese Leidenswerkzeuge kommen thatsächlich erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts als Embleme des Leidens Christi auf Kunstdarstellungen vor, älter ist das bekannte Signum IHS, das Monogramm Christi, doch wird auch dieses im frühen Mittelalter noch selten angewendet, zumal nicht in Byzanz, wo das XPS stets eine große Rolle spielt¹⁾. Gewöhnlich wird dieses Monogramm so gebildet, daß das P (R) in der Mitte des X (Ch) gesetzt war. Will man den Ring als byzantinische Arbeit in Anspruch nehmen, so dürfte in erster Linie dieses Monogramm nicht fehlen; doch auch die Madonna mit dem Kind und alles Uebrige ist keineswegs byzantinisch, wenn auch einzelne Formen, wie z. B. das stola-ähnlich zugeschnittene Kleid der Maria etwas Archaisches an sich trägt. Man darf aber nicht vergessen, daß dieses Motiv eben durch die Technik des Emailleurs bedingt ist; es ist Zellenerschmelz (Email cloisonné) und war in dieser Art leichter zu bearbeiten, als wenn der Künstler komplizierten Faltenwurf angewendet hätte, was bei dem kleinen Maßstab sehr schwierig gewesen wäre.

Der Ring ist wahrscheinlich erst an's Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen und gehört einem Wohltäter des Klosters an, welcher in einer der Kapellen, die sich an den Kreuzgang angeschlossen, beigesetzt worden ist. In einer Klosterrechnung des 17. Jahrhunderts betreffend den Abbruch einer Kapelle soll nach Lorent diese Kapelle bezeichnet sein als diejenige, wo Maria graeca liegt. Man hatte aber zu dieser Zeit wohl keine rechte Vorstellung mehr davon, wo diese Kaiserin lag; nach den Angaben des Mönchs Spindler, die Crusius benützt hat, war

ihr Begräbniß im Chor und zwar linker Hand vor dem Eingang in die Sakristei.

Im sogenannten Rothem Buch werden verschiedene Kapellen erwähnt; 1421 wird die Johanniskapelle neu geweiht; 1461 die Nikolaußkapelle erneuert, eine größere war die St. Hilgenkapelle, sie wird auch Kirche genannt und lag vor dem Klosterthor. Es liegt gewiß kein Anlaß vor, wie Lorent verimuthet, daß die Ueberreste der Kaiserin anlässlich des Chorbaues in einer besonderen Kapelle beigesetzt worden wären, zudem weiß man, daß Abt Nikolaus im Jahre 1475 alle vorgefundenen Gebeine der fünf Gräber im Chor wieder beigesetzt hat. Von einer späteren Dislokation der Gräber ist nichts bekannt.

Nach all' dem wird man aufgeben müssen, den Ring als ein Fundstück aus hohentausfischer Zeit anzusehen, ebenso wenig sind die bekannten Fresken staufischer Edlen an den Pfeilern der Kirche als Kopien oder Erneuerungen alter Gemälde aus dem Mittelalter aufzufassen; sie sind, wie ich andern Orts¹⁾ nachgewiesen habe, auf Veranlassung des Abts Lorenz Antenrieth, † 1548, gemalt worden, zu einer Zeit, wo alle Erinnerung an die alte Hohenstaufenzeit längst erloschen war und man die Herren im Kostüm der Zeit, oder wie man sie sich's eben damals dachte, dargestellt hat.

Wie U. Dürer das Beten dargestellt hat.

Eine Studie von Dr. Damrich in Buchloe.

Nach christlicher Anschauung erhebt sich der Mensch niemals zu solch' hoher innerer Größe als gerade dann, wenn er sich beugt vor seinem Gotte, niemals — das geht unmittelbar daraus hervor — ist er auch interessanter und schöner als dann, wenn er betet.

Ich meine, es ist Alban Stolz, der irgendwo die Bemerkung niedergeschrieben hat, daß selbst ganz alltägliche, ja häßliche Gesichter im Gebet oft wie von einem Strahl überirdischer Schönheit verklärt erscheinen, als schimmere gleichsam die Seele

¹⁾ Stodtbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes; Otte, Kunstarchäologie I, S. 401, 541; Fritzsche, das Monogramm Christi 1877; Organ für christliche Kunst 1868, Nr. 14.

¹⁾ „Schwäb. Merkur“, Sonntagsbeilage 1902 Nr. 307; Blätter des Schwäb. Albvereins 1902 Nr. 10.

durch die unansehnliche Leibesbühle hindurch.

Diesen Widerschein all' der verschiedenen, unendlich wechselvollen Phasen des inneren Gebetslebens am äußeren Menschen zu studiren, muß gleich reizvoll sein für den Psychologen wie für den Künstler: niemals entschleiert sich so das Innerste, Geheimmste der einzelnen Menschenseele in seinen feinsten verschiedenen Stimmungsmancen, und nirgendso treten die individuellen Unterschiede, welche Stand und Beruf, Bildung, Charakter und Temperament den verschiedenen Menschen innerlich ausprägen, äußerlich so bemerkbar hervor wie beim Beten.

So kann es denn auch für den bildenden Künstler sicherlich kein interessanteres und lockenderes, aber auch kein schwierigeres Problem geben, als die Darstellung des betenden Menschen, ein Problem, das wie kein zweites den ganzen Künstler in Anspruch nimmt und speziell für den christlichen Künstler ein Prüfstein ist, ob er seinen Namen verdient.

Ein schwieriges Problem! Das liegt schon in der Natur der Sache begründet, das beweisen uns aber auch unzählige Werke der bildenden Kunst, zumal der kirchlichen, zur Evidenz. Was auf diesem Gebiete namentlich seit dem 17. Jahrhundert und vielfach bis in die allerneueste Zeit geschaffen wurde, wenn es sich z. B. um die Darstellung eines Christus am Ölberg, betender Heiligengestalten, anbetender Engel u. s. w. handelte, das kommt oft genug über konventionelle, äußerliche Formen oder kalte, theatrale Pose nicht hinaus. Ungleich mehr psychologisches Verständniß des Gebetes zeigen die Künstler namentlich der späteren Gothik, der Künstler jedoch, der wie kein anderer sich zur Darstellung des Gebetslebens hingezogen fühlte, der ihm immer neue interessante Seiten abzugewinnen suchte, der es in seiner Mannigfaltigkeit künstlerisch am bedeutendsten und tiefsten erfaßt hat, ist unstreitig **Albrecht Dürer**.

Fast unzählige Male finden wir in seinen Gemälden wie in seinen Holzschnitten und Kupferstichen betende Gestalten abgebildet, nicht bloß als Nebenfiguren, wie sie dies oder jenes eben zu behandelnde Thema mit sich brachte: nicht selten war

es eben das Problem der künstlerischen Darstellung des Gebetes, das ihn in erster Linie reizte und dem namentlich manch' feines Blatt seiner Schwarzweißkunst geradezu die Entstehung verdankte.

Mit welchem Ernst Dürer diesen Gegenstand behandelte, davon legen übrigens gerade auch solche Schöpfungen Zeugniß ab, die, wie z. B. der knieende Engel in Kaiser Maximilians Gebetbuch, nicht für sich allein vollendete Kunstwerke ersten Ranges sein wollen, bezeugen es der Natur der Sache nach auch nicht so sehr auf psychologische Vertiefung ankommen mußte. Wie schlicht und einfach in der technischen Ausführung ist diese Engelsgestalt, und doch: dieses innig aufwärts blickende Antlitz, die gefalteten Hände, das feierlich ausgespannte Flügelpaar — da ist alles Körperliche vollkommen aufgelöst, das ergreifendste *Sursum corda*!

Oder auf dem technisch wie inhaltlich gleich wundervollen Holzschnitt der allerheiligsten Dreifaltigkeit vom Jahr 1511, wo Gott Vater den Leichnam des Sohnes im Schooße hält, welche Tiefe und welch' reiche Mannigfaltigkeit der Empfindung: Schmerz und Klage, Mitleid und bewundernde Liebe in den betenden, schwebenden Engelsgestalten!

Eine tief empfundene Passionspredigt spricht zu uns aus Haltung und Mienen der beiden Engel, welche das Schweißtuch der Veronika halten (Kupferstich von 1513). Ähnliche Gefühle drücken sich in meisterhafter Weise aus in dem Holzschnitt „Die Messe des hl. Gregor“ vom Jahre 1511 in der Gestalt des heiligen Papstes. Wie ihn der Prophet schildert, als Mann der Schmerzen, so ist plötzlich während des heiligen Opfers der Heiland aus dem Altare vor ihm aufgestiegen und tief erschüttert und anbetend ist St. Gregor vor ihm niedergesunken. Am gewaltigsten und rührendsten vielleicht spricht sich die Anteilnahme am Leiden Jesu aus in der Gestalt der Gottesmutter in dem ersten Blatt der Kupferstichpassion, wo uns wieder der Schmerzensmann vor Augen geführt wird. Neben dem hl. Johannes stehend, blickt Maria empor zu ihrem Sohne, der mit seinen Wunden, seinem zer Schlagenen Leibe sich der Menschheit darstellt. Ihre Hände sind ineinander-

geschlagen, in Haltung und Ausdruck verschmelzen sich heißer Dank für die Wohltat der Erlösung mit innigstem Mitleid für den Erlöser in unübertrefflicher Weise. Man kann sich unmöglich in die Betrachtung dieser Gestalt versenken, ohne dieselben Empfindungen in sich erwachen zu fühlen.

Ganz anderer Art, aber ebenso trefflich charakterisiert sind die Empfindungen in dem prächtigen greisen König in der Anbetung der Weisen (Holzschnitt B 3): ehrfurchtsvolle Ergriffenheit über das Glück, das er genießt, dessen er sich doch in tiefer Demuth nicht für würdig hält. Geradezu ein Meisterwerk psychologischer Vertiefung ist die Gestalt des knieenden greisen Königs in Dürers Gemälde der Anbetung der Könige (heute in Florenz). Diese glühende, kindliche Innigkeit, diese Hingabe, diese Seligkeit, diese Rührung, die mit Thränen kämpft — man kann sich in der That an diesem Kopf kaum satt sehen!

Auch auf einige Gestalten und Köpfe des bekannten Sella'schen Altarbildes sei hier hingewiesen, besonders auf den von rückwärts gesehenen Apostel rechts im Vordergrund, der, ganz in seliges Schauen verückt, nur dem Leibe nach noch auf Erden weilt.

Gelassener ist die Stimmung der Väter auf dem Bilde des Rosenkranzfestes, handelt es sich doch auch hier mehr um die Darstellung einer sorgfältig angeordneten religiösen Ceremonie, die in ruhiger Feierlichkeit vor sich geht.

Hochinteressant für unsere Betrachtung ist Dürers berühmtes Allerheiligenbild vom Jahre 1511, heute in der K. K. Gemäldegallerie in Wien. Der Blick in den Himmel, den uns der Meister hier aufthut, könnte vielleicht manchen im ersten Augenblick befremden. Da sind keine unermesslichen Wolkenperspektiven, keine jauchzenden, kühn umherflatternden Engelschöre, keine sentimental-verückt auf Wolken schaukelnden Heiligen, wie wir sie in ihrer Art meisterhaft auf die Gewölbe unserer Barockkirchen gemalt finden. In feierlicher Würde und milde-m Ernst hält Gott der Vater, umschwebt von Engeln, den Gekreuzigten vor sich und zeigt ihn den Heiligen, die, eine große Schaar aus allen

Ständen, in zwei Gruppen angeordnet, den dreieinigen Gott anbeten. Nichts Statisches, nichts Süßliches ist in dieser Gemeinschaft der Heiligen, nichts Theatralisches, kein lauter, jauchzender Jubel, über der ganzen Versammlung liegt der Duft einer still-sonnigen, sonntäglichen Andachtsstimmung, wie über einer frommen Pfarrgemeinde, die nach den überstandenen Mühen und Sorgen der Woche am Tag des Herrn tief andächtig beim heiligen Opfer versammelt betet. Und wie sind auch die einzelnen Gestalten psychologisch so trefflich erfasst: Da sehen wir den König David, tief in sich gekehrt, Moses schaut ernst, wie mahnend aus seiner Gruppe heraus, welch' feste, kraftvolle Männlichkeit im St. Georg, welche Innigkeit in der Figur des Papstes und noch mehr des Königs rechts, welch' rührende Schlichtheit und Einfalt in dem langhaarigen Greis auf der linken Seite und wie allerliebste in ihrer harmlosen Kindlichkeit die Schaar der Jungfrauen! Da zeigt jede Figur, jedes einzelne Gesicht eine ausgeprägte Individualität, eine eigenartige Persönlichkeit, deren innerster Charakter sich eben in der Art ihres Betens mit frappanter Schärfe darstellt.

Wir haben oben davon gesprochen, daß nicht wenige Schöpfungen Dürers seinem Interesse für das psychologische Problem des Gebetes geradezu ihr Entstehen verdanken.

Da wäre vor allem zu nennen der unscheinbare Holzschnitt vom Jahre 1510, der einen „Büßenden“ darstellt. Derselbe kniet vor einem Altar, worauf ein Reliquienbehälter zwischen brennenden Kerzen sichtbar ist. Des Büßers Haupt ist gesenkt, noch ruht die Geißel in seiner nervigen Faust, seine Seele müht in der Bitterkeit der Erkenntnis vergangener Schuld. „*Recogitabo tibi omnes annos meos in amaritudine animae meae.*“ (Cant. Ezechielis.) Im nächsten Augenblick werden die Geißelhiebe auf den entblößten Rücken niederfallen.

Vollständig von diesem verschieden, aber ebenso meisterhaft gezeichnet ist der psychologische Vorgang in dem Holzschnitt der „Vision des hl. Franziskus“ vom Jahre 1504. Ueberwältigt von glühendem, leidenschaftlichem Schmerz in

der Betrachtung des Leidens Jesu und von dem Verlangen, mit dem Erlöser gekreuzigt zu sein, ist der Heilige ins Knie gesunken, vor seinem verzückten Geiste schwebt der gekreuzigte Seraph, von dem Strahlen nach seinen Händen und Füßen hin ausfahren. Das Ekstatische liegt sonst nicht in Dürers Art, aber besonders, wenn wir die theatralischen oder schwächlich-süßlichen Darstellungen dieses Themas aus der späteren und vielfach auch aus unserer Zeit danebenhalten, fühlen wir, welch' eminente, überzeugende, innere Wahrheit und welche Kraft und Gluth in die einfachen Linien dieses Holzschnittes gebannt sind.

Als Meisterwerk seiner stecherischen Behandlung galt von jeher der bekannte Kupferstich des betenden hl. Antonius vom Jahre 1519 mit der Silhouette Nürnbergs im Hintergrund. Dieser Stich ist auch ebenso ein Meisterwerk seiner psychologischen Charakteristik. Hier ist das Beten ein ganz anderes, als etwa bei dem oben genannten hl. Franziskus. Dieser hl. Antonius betet nicht, weil das überwallende Gefühl ihn dazu drängt, er betet im Gehorsam. Hier am Rain, fern noch vom Getöse der Stadt, in die er nachher wandern soll, hat er sich niedergesetzt, um einsam und ungestört digne attente ac devote sein Breviergebet zu verrichten. Mit welcher Aufmerksamkeit ist er in seine Lesung vertieft! „Daß jemand vollständig von dem hingenommen wird, was er liest, kann nicht anschaulicher vorgestellt werden, als wir es bei diesem über sein Buch vorgebengten Mönch sehen.“¹⁾ Man hat nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, wie die gespannteste innere Aufmerksamkeit auf das Gelesene sich sogar in der Haltung der Finger äußert, ja selbst in dem unwillkürlichen Spiel der Zehen sich zu erkennen gibt. Das reiche Bild des alten Nürnberg bildet einen prächtig kontrastirenden Rahmen zu der Figur dieses betenden Mönches, in dem sich die tiefste innere Sammlung ausspricht.

Raum irgendwo aber zeigt sich Dürer so sehr als Kenner des Menschenherzens, als in dem Kupferstich vom verlorenen Sohn. Die Scene, ein mittelalterlicher

deutscher Bauernhof, ist mit rücksichtslosem Realismus geschildert, auch der Düngerhaufen mit dem scharrenden Huhn und die Zaunpfähle mit der schlürfenden Ente sind nicht vergessen, und im Vordergrund drängen und stoßen sich eine Schaar borstiger Säue mit quikenden Ferkelchen um den Futtertrog. Und inmitten dieser Thiere, die eben jetzt am viehischsten sich gebärden, der verlorene Sohn! Die Erkenntniß, wie tief er gesunken, sie schneidet ihm bitter ins Herz, die Gnade hat ihn erfasst, es hat ihn niedergedrückt aufs Knie, und seine Hände — man sieht wohl, sie sind es nicht mehr gewöhnt — haben sich gefaltet. Um sein Auge zuckt es und aus seiner Seele quillt das Gebet: „Vater, ich habe gesündigt vor dem Himmel und vor dir, ich bin nicht mehr werth, dein Sohn zu sein“. Wie das Wehen der Gnade gleich einem Frühlingssturm über die in den eisigen Banden der Sünde gefesselte Seele befreiend und erlösend hereinbricht und in einem Augenblick einen neuen, besseren Menschen schafft — diesen rein seelischen Vorgang hat keiner so tief erfasst und wiedergegeben als Dürer. Noch mehr! Das ganze, ergreifende Seelendrama, wie es uns die heilige Schrift schildert, liegt in dieser Gestalt des verlorenen Sohnes vor uns aufgerollt. In diesen verwilberten Zügen steht deutlich die Geschichte der früheren Verirrungen geschrieben, wir sehen die innere Umwandlung gleichsam vor unseren Augen sich vollziehen, und die Bekehrung — das sagt uns ein Blick in diese Seele, die offen vor uns daliegt — ist eine aufrichtige, entschiedene, gründliche. Nicht bloß die äußere Hülle des Gleichnisses ist hier wiedergegeben, hier leuchtet auch dessen Kern hindurch: das ist der sündige Mensch, wie er sich in reumüthigem Gebete wieder zu Gott wendet.

Das Thema vom verlorenen Sohn hat sich in der Malerei aller Zeiten bis auf unsere Tage großer Beliebtheit erfreut und ist unzählige Male dargestellt worden. Den einen Künstler lockte es, die Verirrungen des verlorenen Sohnes oder das Veröhnungsmahl in üppigen, glühenden Farben zu schildern, einem anderen schien dieses Gleichniß erwünschte Gelegenheit zu bieten, das Leben und Treiben seiner Zeit überhaupt in einer Reihe hunder Bilder

¹⁾ Zücker, Albrecht Dürer, pag. 115.

vorzuführen. Selbst unter denen aber, die mehr auf den sittlichen Gehalt des Gleichnisses einzugehen bestrebt waren, reicht, wie gesagt, keiner auch nur entfernt an Dürers Kraft und Tiefe heran.

Dürers Lieblingsheiliger ist der hl. Hieronymus. Dieser größte Gelehrte seiner Zeit, dessen Leben in der Wissenschaft, im Forschen nach Wahrheit aufging, dessen gewaltiger Geist die Irrlehren der Zeit schonungslos niederwarf, und dem bei aller Strenge gegen sich selbst auch draußen in der Einöde ein unaufhörlicher Kampf wider seine glühende Sinnlichkeit nicht erspart blieb, er war so recht eine Natur, der sich Dürer innerlich verwandt fühlte. Keinen Heiligen hat er darum öfter dargestellt, als diesen gewaltigen Kämpfer des Geistes, und keinem hat er so viel von seinem Eigensten, von seinem Forschen und Grübeln nach Wahrheit, von seinen Seelenkämpfen mitgeteilt, als der Gestalt dieses Heiligen.

Zunächst ist hier zu erwähnen der bekannte Kupferstich des blühenden heiligen Hieronymus. Der Heilige kniet vor einem Kreuzifix, das er vor sich in den Felsen gesteckt und zerschlägt sich mit einem Stein die nackte Brust. Seine Gesichtszüge sind wenig sympathisch, immerhin spricht aus ihnen in schöner Weise die Bußfreudigkeit im Hinblick auf das Leiden Jesu.

Technisch von unübertroffener Feinheit ist „Der hl. Hieronymus am Weidenbaum“, ein mit der Nadel geritztes Blatt, für das seiner delikaten Ausführung und noch mehr seiner großen Seltenheit halber ganz horrende Summen (wenn wir uns recht erinnern, bis zu ca. 20 000 M.) im Kunsthandel bezahlt werden.

Wir sehen den Heiligen neben einem knorrigen Weidenbaum vor einem zerrissenen Felsen sitzen. Auf dem eigenartigen Studiertisch, den er sich in der Wildniß zugerichtet: einem Brett, das über zwei Felsblöcken liegt, ist ein offenes Buch aufgeschlagen. Es ist zweifellos die heilige Schrift, in der Hieronymus eben noch gelesen und geforscht hat. Lange hat er über einer dunkeln Stelle gegrübelt, immer tiefer gegraben — da auf einmal sprudelt ihm ein lebendiger Quell klaren inneren

Lichtes entgegen, längt hastet sein Blick nicht mehr am toten Buchstaben, er schweift wie träumend hinaus in den lichten Himmel, die Gedanken, die er aus dem heiligen Buche geschöpft, sie arbeiten gewaltig hinter der mächtigen Stirn, ergreifen und erfüllen das ganze Herz. Und unwillkürlich haben seine Hände sich anbetend gefaltet: »O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae dei!«

(Schluß folgt.)

Die Lilie bei dem Weltrichter.

Von Pfarrer Reiter.

Auf den Bildern des Weltrichters kann man gar oft bei dem Richter ein Schwert und eine Lilie angebracht finden. Ersteres ist das zweischneidige Schwert der geheimen Offenbarung, wo es in Kapitel 1, Vers 16 heißt: „Und er hatte in seiner Rechten sieben Sterne, und aus seinem Munde ging ein zweischneidig Schwert“. Ähnlich lesen wir im 19. Kapitel, Vers 15: „Und aus seinem Munde gehet aus ein scharfes Schwert, damit er mit demselben schlage die Völker“.

Hiernach wäre das Schwert bei dem Weltrichter wohl als Symbol der Gewalt und der Strafe für die Verdamnten aufzufassen, weshalb es meistens auf der linken Seite erscheint, die auch die Schwertseite genannt wird. Wie verhält es sich nun aber mit der Lilie, welche wir auf der rechten Seite erblicken, die man bisweilen Lilienseite heißt?

Unsere heilige Kirche bedient sich mit Vorliebe des Schmuckes und der Schönheit der Lilie, um das Tugendleben und die Verdienste der Heiligen zu feiern. „Deine Heiligen, o Herr, werden blühen wie die Lilie, Alleluja, sie werden wie Balsambüsch vor Dir sein“ — singt sie in den Tagzeiten der Apostel zur Osterzeit. Ähnlich singt sie das Leben der Martyrer und Bekenner während des ganzen Jahres. In dem schönen Lobgesang zu Ehren der heiligen Jungfrauen „Jesu corona virginum“ wird der Herr gepriesen wandelnd unter Lilien — rings um ihn der Jungfrau'n Chor. Diese Gedanken, welche in der heiligen Schrift wurzeln, mochten den Künstlern vorgeschwebt haben, wenn sie, theilweise den Gesetzen der Sym-

metrie folgend, auf den bekannten Bildern zu dem zweischneidigen Schwerte noch einen Zweig von Lilien hinzusetzten. Ihre Sprache ist leicht verständlich. Sie sagen uns etwas vom Verdienen und vom Verdienste, sie sagen uns etwas von der Schönheit der Seele im Diesseits und Jenseits, sie sagen uns etwas von Auferstehung und Frühling und Geblühte, sie verkündigen uns die Seligkeit der Seligen bei der „Lilie der Lilien“ („Notre Dame des Lys“) und bei Demjenigen, von welchem gesagt wird, daß in ihm und um ihn alles Lilie sei.

Auf das Gleiche will es herankommen, wenn statt des Lilienzweigs dann und wann ein Oliven- oder Palmzweig gewählt ist, da ja auch die Palme und der Olivenbaum als Bild des Gerechten in der heiligen Schrift gefeiert werden. „Justus ut palma florebit“. Ps. 91. 13. „Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei“. Ps. 51. 10. „Hi sunt duae olivae.“ Apoc. 11. 4.

Auf den denkwürdigen romanischen Skulpturen des Klosters Moissac sind Verdammte angebracht, bei welchen sich umgekehrte, geknickte Lilien befinden, was nach Cloquet auf die verlorene Reinheit hinweisen soll, aber eben deshalb auch die verlorene Glückseligkeit versinnbildeln mag.

Der Zweig bei dem Schwerte des Richters bezieht sich zunächst auf die Seligen und ihre Seligkeit. Kann aber der Lilienstengel nicht auch noch eine andere Bedeutung haben?

Die Lilie stand schon bei den alten heidnischen Völkern in hohen Ehren. Die Griechen nannten sie die Himmelsblume und zierten das Gewand ihres Obergottes Zeus mit künstlichen Lilien. Bei den Römern war die Blume der Göttin Juno heilig und zugleich wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Königscepter das Zeichen der Weltherrschaft. Daher wurde sie auch römischen Münzen aufgedrückt mit der Aufschrift: „Spes populi Romani“, d. h. die Hoffnung, daß das römische Volk den Erdfreis beherrschen werde. Unsere Verfahren sollen dem Donnergott Donar den Blitz oder Hammer in die Rechte und in die Linke den majestätischen Lilienstab gegeben haben.

Wenn also hienach die Lilie nicht bloß

Reinheit und Seligkeit symbolisirt, sondern auch Herrschaft und Macht, dann sollte es nicht unstatthaft sein, sie auch auf den Weltenrichter zu beziehen und als ein Zeichen aufzufassen, welches seine Größe und seine Gewalt verkündigt. Bei dieser Auffassung wäre die Lilie der majestas judicis entblüht und könnte als Scepter und zugleich als ein feierliches „dominare in medio inimicorum tuorum“ gelten, namentlich dann, wenn sie auf der linken Seite abgebildet erscheint, wie das bei dem Bilde der Kapelle in Bronnen, Pfarrei Neuler, D. M. Ellwangen, der Fall ist. Doch darf dieser letztere Umstand nicht zu sehr betont werden, da ja auch das Schwert nicht bloß aus dem linken, sondern auch aus dem rechten Mundwinkel hervorgeht (Ehlinger Frauenkirche), während es anderwärts (Rottweiler Konviktskirche) hinter dem Nacken des Richters quer herüberläuft — seine Spitze nach links kehrend. Ueberhaupt ist noch zu beachten, daß Schwert und Lilie nicht immer unmittelbar aus dem Munde hervorgehen, sondern öfters seitlich vom Haupte angebracht sind (Bronnen. Wimpfen, evangelische Kirche).

Nach Menzel (Symbolik II, 34) hat Christus als Richter bisweilen Lilie und Schwert in den Augen, und zwar im rechten Auge die Lilie, im linken das Schwert. So auf dem berühmten Bilde in Danzig, dergleichen auf dem des Roger von Brügg in Beaune, auf dem Bilde hinter dem Altare im Ulmer Münster, auf einem Bilde im Schloß Baltern und auf einigen jüngsten Gerichten von A. Dürer. Wie diese Eigenthümlichkeit zu erklären sei, wissen wir nicht; möglich, daß damit auf die Allwissenheit Gottes angespielt und gesagt werden soll: „Gott schaut und kennt alle guten und alle bösen Werke, und hat für die einen Lohn und für die andern Strafe in Bereitschaft.“

Literatur.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Schaffen und Glauben, geschildert von Dr. G. Anton Weber, ordentlicher Professor am kgl. Lyceum Regensburg. Mit vielen Abbildungen. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg, Kom. New-York und Cincinnati. 1903. Druck und Verlag von Friedrich Pustet. Preis M. 2.40; geb. in Leinwand M. 3.—.

Was an diesem Werke uns besonders beachtenswerth erscheint, ist die eingehende Abhandlung über Dürers Glaubensbekenntniß, welchem die ganze zweite Hälfte des Buches gewidmet ist. Eine ganze Reihe protestantischer Autoren hat ja diese Frage seit Kugler — die ersten Monographien über Dürer wußten nichts von einer solchen Parteigängerschaft Luthers — mit einem Feuereifer behandelt, als ob der ganze Protestantismus von der Lösung derselben abhängig wäre. Man hat Dürer den „Maler der Reformation“, den „evangelischsten aller Maler“ genannt, seine Bilder „sind der Stolz von ganz Deutschland und der evangelischen Kirche“, seiner Apokalypse (von 1498) wird eine protestantische Deutung unterlegt und selbst seine Passionsbilder sollen von „echt protestantischem Geiste“ zeugen. Sein „Allerheiligenbild“ ist (nach Springer) kein Produkt eines Schrifttextes, einer biblischen Erzählung oder Legende, sondern „aus der Tiefe des religiösen Geistes schwingt er sich zu einer künstlerischen Vision empor“. Als ob etwa Dürer erst das Allerheiligenbild erfunden hätte! Die Kupferstiche, der „Christliche Mitter“ (oder „der Reiter“, wie ihn Dürer nennt), die „Melancholie“ und der „hl. Hieronymus“ sollen „etwas von dem Gewissenstampe athmen, den das deutsche Volk eben durchzumachen sich anschickte“, sie seien „eine Illustration zu den geistigen Strömungen der Reformationsperiode“, obwohl die Blätter schon in den Jahren 1513 und 1514 entstanden sind. Die sogenannten vier Temperamente (die Apostel Petrus, Paulus, Johannes und der Evangelist Lukas) sollen „das erste und zugleich größte Kunstwerk des Protestantismus“ sein. Damit diesen Phantasien aber auch die Lächerlichkeit nicht fehle, erklärte schon Rettberg: „Dürers Marienbilder waren evangelische Marien“, und Thausing macht zu dem Fichte der „Ruhe in Aegypten“ im „Marienleben“ die geistreiche Bemerkung: „Der Maler predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand „der fürnehmste Stand auf Erden“ sei, daß es keine lieblichere, freundlichere noch heftigere Gesellschaft gebe, denn eine gute Ehe“. Auch wollte man beim „Reiter“ in der Anordnung des Hintergrundes, wo eine Burg erscheint, eine Anspielung auf das protestantische Kirchenlied: „Eine feste Burg ist unser Gott“ erblicken, und doch stammt dieser Stich schon aus dem Jahre 1513. Mit all' diesen Phantasien und Lächerlichkeiten räumt Weber in obigem Buche gründlich auf.

Es ist über allem Zweifel erhaben und wird jetzt mehr und mehr auch von den Gegnern zugegeben, daß A. Dürer als Künstler die Lehren der kirchlichen Tradition niemals verlassen hat. Seine Kunst war durch und durch katholisch und unter all' den Hunderten von Werken findet man weder einen Holzschnitt, noch einen Kupferstich, noch ein Gemälde, das etwa, wie Lukas Kranach später gethan, eine katholische Lehre, katholische Gebräuche oder Personen, seien es Welt- oder Ordensgeistliche oder gar den Papst, verspottet hätte. In all' seinen Schöpfungen hat er für die Sache Luthers und den Protestantismus auch nicht ein einziges stichhaltiges Zeugniß abgelegt.

Die sogenannten vier Apostel, die am meisten für den Protestantismus in Beschlag genommen werden, können, wenn man sie ohne die Inschriften betrachtet, nur mit Hilfe der Phantasie als unkatolisch ausgelegt werden. Daß sie aber überhaupt keine Lebensbilder sind, geht schon daraus hervor, daß A. Dürer erst nach Vollendung der Bilder gemeinsam mit Neubörfner jene Stellen aus der hl. Schrift hingesezt hat. Mit gleichem Rechte wie für die lutherische könnten sie auch für die katholische Gesinnung Dürers Zeugniß geben. Selbst der Tübinger Universitätsprofessor Lange muß („Grenzboten“, 55 (1896) 1, 277) gestehen: „Dürer hat bei weitem die meisten seiner religiösen Bilder, Stiche und Holzschnitte vor dem Auftreten Luthers geschaffen, und es wäre deßhalb ganz vergeblich, in ihnen irgend einen Hinweis auf die Reformation oder gar irgend eine Spur lutherischer Gesinnung erkennen zu wollen. Wenn das frühere protestantische Forscher, wie Rettberg, Thausing, Lühow und Andere doch zuweilen versucht haben, so ist das uns ein Beweis, daß diese ganze Frage auch von protestantischer Seite nicht immer mit der nöthigen Besonnenheit behandelt worden ist“. Weiter sagt Lange: „Zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche Dürers und viele seiner Bilder sind dem katholischen Marien- oder Heiligenkultus gewidmet. In streng katholischer Gläubigkeit schildert er den Eustachius, den hl. Gregorius, Franziskus (u. s. w.). . . . Durchaus katholisch sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus gedacht, die das Schweitzuch der Veronika halten, durchaus katholisch der Bäufer, der vor dem Altare kniet und sich den Knieen mit der Geißel schlägt“. Eine merkwürdige Logik ist es nun aber, wenn derselbe Professor schreibt: „Daß Dürer gerade in den letzten Jahren seines Lebens besonders gern Apostel oder Evangelisten dargestellt hat, erklärt sich natürlich nur aus seiner und seiner Mitbürger evangelischen Geistesrichtung während dieser Zeit („Grenzboten“, 55, 1, 273). Als ob nicht schon vor Luther von unzähligen Malern und Bildhauern die Apostel und Evangelisten, man darf schon sagen tausend und tausend Mal dargestellt worden sind! Das grenzt nahe an die „evangelischen Marien“ Rettbergs! Unerklärlich aber ist es uns, wenn Lange in denselben „Grenzboten“ (S. 277) weiter sagt: „Ich habe immer die Meinung vertreten, daß Dürer als Künstler durchaus auf dem Boden der katholischen Kirche gestanden habe.“

Man sieht offenbar auf gegnerischer Seite — wenn man es auch noch nicht voll eingestehen will —, daß Dürer in seinem künstlerischen Schaffen für den Protestantismus nicht in Anspruch genommen werden kann und man sucht deßhalb wenigstens seine Person für die Neuerung Luthers zu retten; man sucht seine Person vom Künstler zu trennen und erstere für die lutherische Sache thätig sein zu lassen oder mit anderen Worten, man sucht bei ihm zwischen katholischer Kunst und lutherischer Gesinnung zu unterscheiden. Das heißt aber doch dem großen Nürnberger Meister einen schlimmen Charakter beimessen! Gegen die Andichtung solcher beschimpfenden Charakterlosigkeit richten sich schon die Worte Springers (Dürer, S. 136, 160):

„Bei Dürer darf man Wert und Persönlichkeit nicht trennen. In jenen spiegelt sich stets hell und klar die Stimmung, das innere Leben des Künstlers wieder“. „Künstler und Mensch decken sich bei ihm vollkommen“. Den gleichen Gedanken vertritt H. Grimm: „Wir verlangen von einem Künstler, wenn ihm dieser Ehrename zuertheilt werden soll, Harmonie der ganzen Existenz mit den Werken“. Woltmann und Wörmann aber nennen Dürer den „charaktervollsten Künstler seiner und aller Zeiten“. (Gesch. der Malerei 2, 370).

Es läßt sich allerdings nicht leugnen und wird auch von Weber durchaus zugegeben, daß A. Dürer wie so manche seiner Nürnberger Freunde für Luther und sein Auftreten anfangs eingenommen war, daß er, wie so viele andere seiner Zeit, durch Luther eine Besserung und Neugestaltung der kirchlichen Verhältnisse auf katholischer Grundlage erhoffte und deshalb das Auftreten desselben mit Freuden begrüßte. Dachte er sich doch Luther als frommen Priester und Ordensmann und erwartete er von ihm mit aller Wärme seines Herzens eine allseitige, von den geistig bedeutsamsten und edelst gesinnten Männern jener Zeit ersehnte kirchliche Reform. Und es war ja eine solche durchaus notwendig, da verhängnisvolle Mißstände in Deutschland genug vorhanden waren. An einen Abfall von der alten Kirche dachte aber weder er noch seine Freunde. Es ist auch ferner wohl zu beachten, daß Dürer kein Theologe war und, obgleich er an allgemeiner Bildung viele Standes- und Zeitgenossen übertraf, doch zu wenig theologisches Verständniß hatte, um in Luthers Neuerungen einen Widerspruch gegen die katholische Kirche zu finden. Wir sehen denn auch, daß er in seinem Selbstzeugnisse bis zum Jahre 1524 nicht frei war von Unklarheiten und Widersprüchen, wie besonders sein Tagbuch zeigt, welches er auf seiner niederländischen Reise im Sommer 1520 führte. Daß er aber trotz seiner Eingenommenheit für Luther sich nicht von katholischem Glauben und Leben trennte, das zeigen hinwiederum am deutlichsten gerade die Aufzeichnungen in diesem seinem Tagebuch.

Wir vermögen nach all' dem auch, wie Weber, nicht der Ansicht beizustimmen, wenn in unserm „Archiv für christliche Kunst“ (1899 S. 27) im Anschluß an den Aufsatz von Lange in den „Grenzboten“ gesagt ist, „daß Dürer bis zu seinem Tode ein Anhänger der Reformation, speziell ein Parteigänger Luthers gewesen“ sei. Wie diese Parteigängerschaft Luthers zu verstehen ist, haben wir oben gesagt, daß aber Dürer für die Reformation, d. h. für die kirchliche Revolution und den Abfall von der Kirche gewesen sei, läßt sich bis heute nicht nachweisen. Da müßte man vor allem doch zuvor den Brief Virkheimers an den Wiener Baumeister Ischerte aus der Welt schaffen können. Durch bloße phantastische Interpretationen läßt sich das nicht bewerkstelligen. Wollte man hier auch die Worte, Dürer sei „ganz christenlich und selig verstorben“ nicht in dem Sinne verstehen, als sei er vor seinem Tode noch mit den Sterbsakramenten versehen

worden, so kann doch der Satz: „Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht selig“, — will man den nächstliegenden, einfachen Sinn nicht gewaltjam vernichten, nur so verstanden sein, daß Dürer bis an sein Ende der katholischen Kirche treu geblieben ist. Daß er sich von Luther, dem er, wie oben gesagt, anfänglich anhing, zurückgezogen habe, bestätigt auch die Auflösung seines Verkehres mit Lazarus Spengler.

Professor Lange schreibt in den „Grenzboten“ (S. 280): „Sollte er (Weber) sich wieder einfallen lassen, über kunstgeschichtliche Dinge das Wort zu ergreifen, so wird er mich auf dem Platze finden“. Weber hat sich „einfallen lassen“, sein Buch über Dürer sogar in dritter Auflage erscheinen zu lassen und nun wird es an dem Tübinger Universitätsprofessor sein, diese Drohung zu verwirklichen und wir warten begierig, mit welchen Waffen er dieser dritten, sehr vermehrten und verbesserten Auflage gegenüber, der wir die weiteste Verbreitung wünschen, „auf dem Platze sein wird“, hoffentlich mit den Waffen einer klaren, kräftigen und ungekünstelten Beweisführung, nicht mit solchen bloßer Phantasie.

De p. cl.

Annoncen.

Soeben ist in der Herderschen Verlags- handlung zu Freiburg im Breisgau erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Glauben und Wissen.

Eine Orientierung in mehreren religiösen Grundproblemen der Gegenwart für alle Gebildeten. Von P. Cathrein S. J. 8° (VI u. 246) Mk. 2.50; geb. in Leinwand Mk. 3.—.

Wohl niemand wird eine klare, ruhige und rein sachliche Darlegung des Verhältnisses von Glauben und Wissen als eine unzeitgemäße oder unnütze Arbeit ansehen. Eine solche soll dem Leser in diesen Blättern dargeboten werden. Der Leserkreis, an den sich das Buch wendet, sind nicht bloß Fachgelehrte, sondern alle Gebildeten, die sich über das hochwichtige Problem von Glauben und Wissen Rechenschaft geben wollen. Dementsprechend war es auch des Verfassers Bemühen, möglichst klar und durchsichtig zu schreiben.

Altarleuchter,

feinst polirte, in Messing- und Rothguss, von 22 cm Höhe an; Osterkerzenleuchter, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr, Metallgießerei,
Ellwangen a. d. J.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornschen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Mr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Krö. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Christi Leichnam.

(Nötige Bemerkungen für Fassung von
betreffenden Skulpturen.)

Die vergangene Passionszeit hat es dem Verfasser dieses nahegelegt, einen Punkt zur Sprache zu bringen, der anscheinend recht untergeordneter Natur ist, der aber doch bei näherem Zusehen seine Bedeutung erhält.

Es handelt sich nämlich um die Frage der Bemalung (Fassung) von Skulpturen, welche den Leichnam Christi darstellen, sei es bei einem Pietabilde, sei es in Gestalt eines Heilig-Grab-Christus, sei es bei Kreuzabnahme- und Grablegungsgruppen. Schon seit längerer Zeit machten wir die Wahrnehmung, daß neuere derartige Skulpturen eine Fassung tragen, welche solch eine Besprechung herausfordert. Nehmen wir ein spezielles Beispiel für alle. Auf einem der schmerzhaften Winttergottes geweihten Altare — wo, tut nichts zur Sache — in einer neuen Kirche steht ein gleichfalls neues Pietabilde aus einem auch im „Deutschen Volksbl.“ vielgenannten Atelier Württembergs in Skulptur. Dem künstlerischen Wert der letzteren soll kein Eintrag geschehen; wir haben nur die Bemalung des Leichnams Christi ins Auge zu fassen. Dieser Leib trägt, wie naive Bewunderer rühmen, die richtige und echte Totenfarbe; nicht nur ist dieselbe gelblich-wachsfarbig getönt, sondern an verschiedenen Teilen der Extremitäten, z. B. an den Fingern und Nägeln, an den Füßen, besonders auch an den Knien u. s. w. sind die bekannten bläulich-schwarzlichen Totenflecke

mit fast raffiniertester Virtuosität angebracht: ein Bild, welches, schon oberflächlich gesehen, fast ein leises Grausen erregt. Es gibt aber Leute, welche das nicht bloß für besonders künstlerisch und pietätsvoll ansehen, sondern es gibt auch Künstler, welche sich auf diesen „Realismus“ etwas zu gute tun. Wie verhält es sich nun aber in Wahrheit damit? Ist diese erschreckend natürliche Totenfarbe wirklich auch angebracht? Ist sie überhaupt berechtigt? Mit der Antwort auf letztere Frage erledigt sich die erstere. Und diese Antwort lautet: Die bleifarbigen Totenmale auf dem Leichnam Christi sind nicht berechtigt, denn sie sind unwahr. Wir wollen davon absehen, daß, auch wenn diese bläulich-schwarzen Male überhaupt eingetreten wären, sie doch wohl kaum da schon vorhanden sein könnten, als Maria den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße hielt: das war ja in kürzester Zeit nach dem eingetretenen Tode, da man sich wegen des Osterfestes beeilen mußte, das schon mit dem Abend begann. Wir wollen nur konstatieren, daß die gelbgrünliche Totenfarbe mit den schwarzlichen Malen die äußeren, sichtbaren Kennzeichen der in Tätigkeit getretenen Verwesung des menschlichen Leibes sind. Die Verwesung aber durfte nicht an den Leib Christi herantreten, wenn auch dem Tod über ihn Macht gegeben ward. In diesem Sinne hat die Kirche von jeher den Vers 10 des 15. Psalmes als Zeugnis des heiligen Geistes festgehalten: „Du wirst Deinem Heiligen nicht zu schanden geben die Verwesung“. Hat dieses Wort sogar selbst auf menschliche Heilige An-

wendung gefunden, deren Leichname die Farbe, Biegsamkeit und Frische des Lebens auf lange Zeit, manchmal sogar beständig beibehielten, so muß dies hundertfach von dem Leibe Dejenigen gelten, Dessen jungfräuliche Mutter mit Rücksicht auf ihre gnadenvolle Sündlosigkeit nach dem allgemeinen Glauben seit den ältesten Zeiten der Christenheit mit Leib und Seele aus dem Grabe in den Himmel einging. Darf und muß man annehmen, daß auch in dieser Beziehung der Sohn nicht hinter der Mutter zurücksteht, so kommt als weiteres Moment dazu, daß Christus absolut sündelos war, und zwar von sich selber aus, als der Inbegriff aller Heiligkeit, so daß sein Leib wie seine ganze Menschheit nie unter dem Banne sündlicher Verderbnis stand. Dem entspricht anderseits die Folgerung, daß dieser heilige Leib auch nicht einen Moment von der Hand der schmutzigen und üblen Fäulnis und Zersetzung berührt werden durfte, sondern, wenn auch von Wunden gewaltsam und äußerlich zerrissen, in sich intakt, rein und unverwest blieb. Voll und ganz aber muß das Wort des heiligen Geistes auf den Leib des Erlösers Anwendung finden: „Du wirst Deinem Heiligen nicht zu schauen geben die Verwesung“, weil Jesus Christus Gottmensch ist und weil mit seiner Menschheit auch sein Leib an der Gottheit partizipiert. Vergleiche hierzu auch den Kommentar bei Koch und Reischl zu Psalm 15, 10: „Jenes traurige Gesetz, gemäß welchem sterbliches „Fleisch“ im Grauen der Verwesung zu Staub wird, hat, obgleich der Leib des Herrn hingegeben worden in den Tod für uns, an diesem keine Macht. Der Leichnam des „Heiligen“ der Heiligen erfährt nur den Frieden, nicht aber die Schrecken der Todesgruft“. Man wird also nicht unrecht haben, wenn man sagt: sogar die Rücksicht auf das Dogma komme hier ins Spiel und verneine die Zulässigkeit solch realistisch-er Behandlung des Leichnams des toten Erlösers und Gottessohnes. Glaube der Christenheit ist, daß mit dem Augenblick des Verschwindens Christi die Erlösung vollendet — „es ist vollbracht“ —, der Sieg über Grab, Tod und Hölle errungen ist, so daß von diesem Moment an das Wort gilt: „Tod, ich will dein Tod

sein“ und: „Tod, wo ist dein Stachel?“ Christus, aber unter dem Gesetze der Verwesung dargestellt nach seinem Tode, steht nicht als Sieger über den Tod da, sondern als seine Peute und sein Opfer. Deshalb ist es eine falsche und irregehende künstlerische „Pietät“, wenn der Leib Christi mit den Farben und den Malen der beginnenden Verwesung dargestellt wird; deshalb ist es auch eine nicht richtig fundierte Andacht, welche dies für besonders geistvoll und ergreifend hält. Man wird auch bei den alten Pietä- und ähnlichen Bildern den Leib Christi wohl zwar mit Wunden und Striemen bedeckt sehen, im übrigen aber ist die Farbe des heiligen Leichnams wohl fast durchgehend ein fast schimmernd helles Weiß, das förmlich auffällt; es soll dadurch einerseits die Hingabe des Blutes bis auf den letzten Tropfen*) und dann zweifellos die völlige Intaktheit des Leichnams von dem natürlichen Zersetzungsprozeß symbolisiert werden. Wo etwa an der Fassung von Skulpturen aus der späteren Zeit sich eine Realistik in dem gerügten Sinne zeigen sollte (wir kennen übrigens kein solches Beispiel), da wäre das eben auch ein Zeichen des Rückganges glaubensstarker und glaubensreiner Beseelung des betr. Werkes. Mögen sich also unsere Faslmaler auch hierin an die Alten halten und sich vor einem „Realismus“ hüten, der auf den ersten Anblick frappierend und vielleicht erschütternd wirken mag, dem aber keine erleuchtete Frömmigkeit zu Pate gestanden ist. Daß der auf dem Schoße der Gottesmutter ruhende Christus tot ist, das glaubt jeder Christ, der an die Kreuzigung und den Lanzenstich, wie sie in den Evangelien berichtet sind, glaubt; dazu braucht es nicht auch noch künstlicher äußerer Mittel durch den Pinsel. Die Aufgabe der Kunst, der Skulptur, wie der Malerei, geht vielmehr dahin, dem Beschauer möglichst nahezubringen das Bewußtsein: das ist der heiligste, der reinste, der zarteste

*) Auch aus dem in dieser frommen Annahme liegenden Grunde wären die violetten „Leichenflecken“ am Leichnam Christi unangebracht; denn diese Flecken kommen zunächst her von der mechanischen Senkung des an den betreffenden Stellen besonders reichlich vorhandenen Blutes, wie die Medizin sagt.

und vollkommenste Menschenleib, der völlig unschuldige Leib des Sohnes Gottes und des Sohnes der heiligsten Frau und Jungfrau auf Erden, welcher für uns geopfert worden ist; das ist der hochedle Leib, welcher auch, nachdem die Seele aus ihm geschieden ist, mit der Gottheit verbunden bleibt und welchem darum Anbetung gebührt. Daß diese Glaubensüberzeugung die pietätvollste Behandlung und Darstellung erfordert, die sich wieder darin äußern muß, den heiligen Leib auch nach dem Tod möglichst schön, möglichst ideal, möglichst rein und intakt darzustellen, das liegt auf der Hand. Und so haben ihn eben die Meister des Mittelalters behandelt; so und nicht anders muß er auch heute noch behandelt werden, das fordert christliches Gefühl und christlich frommer Sinn. Darum — ein für allemal weg mit Fäulnis- und Totenflecken, mit den Farben der Verwesung vom Leichnam Christi, wo solche bereits angebracht sind, und zurück zur herkömmlichen, alten Fassung! Der Leichnam Christi auf dem Schoß der Mutter oder im Grabe ist das reine, von aller Makel der Fäulnis unberührte, heilige und vollkommene Gefäß, das schon bereit steht, die aus der Vohölle zurückkehrende Seele wieder aufzunehmen und mit ihr vereinigt dann zu erstehen als das Ideal des herrlichsten und schönsten Menschenleibes, welcher in Ewigkeit zur Rechten des Vaters zu thronen berufen ist: das muß das künstlerische Leitmotiv auch für die Bemalung dieses erhabenen Gegenstandes sein und bleiben.

St.

K. K.

Ein Umschwung in der Wertung Giesoles.

Von Stadtpfarrer Dr. Mohr, Geislingen a. St.

Die Persönlichkeit wie das künstlerische Schaffen des Engels unter den Jüngern des hl. Lukas ist mit einem eigentümlichen Zauber umgeben. Er zählt nicht zu den Titanen, die mit starker Hand dem künstlerischen oder dem geistigen Leben überhaupt völlig neue Bahnen wiesen. Seine Persönlichkeit hat nichts Ueberwältigendes und ebendamit Unnahbares; aber was vom hl. Franz von Assisi ge-

sagt wurde, das gilt in ähnlichem Sinne auch von ihm: er stiehlt sich in das Herz hinein. Seine Kritiker müssen darum weit auseinander gehen, je nachdem sie ihn für sich nehmen oder mit seinen Berufsgenossen zusammenhalten, und es ist begreiflich, daß die einen ihn bei aller Achtung und Anerkennung für seine Liebenswürdigkeit als „Gotiker“ oder „Byzantiner“ fast bemitleiden, während andere in der eigenartigen und gemühtiefen Innigkeit seiner Werke willen ihm dennoch einen Ehrenplatz unter seinen Kunstgenossen anweisen zu dürfen glauben. Darüber jedoch war man lange Zeit so ziemlich einig, daß man ihn als Nachzügler einer altgewordenen Richtung, im besten Fall als abgeschlossene Persönlichkeit für sich betrachten müsse. Ein Nachleben und Nachwirken in der Kunstentwicklung, ein Hinübergreifen in weitere Kreise und spätere Zeiten wollte man ihm nicht zuerkennen. Erst nach und nach dämmerte die Einsicht auf, daß er dennoch zu den Neuerern zähle, und zwar zu den großen, insofern er erstmals den Empfindungs Ausdruck der Köpfe benutzte, um alle Nuancen und Grade des Gefühls zur Darstellung zu bringen. Und wenn man eine der bedeutendsten Leistungen der Renaissance in der Wiederentdeckung des menschlichen Gemüts sieht, so wird man die Eroberung desselben für das Gebiet der Kunst als die Tat Giesoles gelten lassen müssen. Den Beweis hierfür erbracht und was andere andeutungsweise aussprachen, oder am einen oder anderen Bild nachwiesen, als die Resultate eines Hauptabschnittes im Lebenswerke des fra Angelico im einzelnen dargetan zu haben, ist das Verdienst Walter Rothes.¹⁾ Und ein weiteres Verdienst Rothes ist der Nachweis, daß zwischen Giesole dem Menschen und Giesole dem Künstler nicht zu scheiden ist,

¹⁾ Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Maria, ein Beitrag zur Monographie des Meisters, mit 12 Lichtdrucktafeln. (Heft 12 der Publikationen „Zur Kunstgeschichte des Auslandes“, Straßburg, Heft 1902. N. 6.) Zur Orientierung über Giesole sei außer Weiffels Monographie (Herder 1902) noch genannt: M. C. Nieuwbarn, Leven en werken van fra Aug. v. Tol. Leyden 1902, und die bei Rothes genannten Arbeiten von Supino, Wingenroth, Broussolle, Nimmohr, Dobbert, weitere Literatur bei Weiffel.

daß zwischen seinem Charakter und seiner Kunst völlige Harmonie besteht, und daß der Künstler wie der Mönch nicht bloß einen kindlichen Glauben und eine schwärmerische Liebe, sondern auch klar ausgeprägte Ideen und tiefe Gedanken hat, Ideen und Gedanken von einer Eigenart, wie sie bei keinem anderen wiederkehren. Rothés deklariert ihn als Mystiker, allerdings mit Anführungszeichen, weil ihm die menschliche Gestalt nur von Bedeutung ist als äußere Erscheinung inneren Lebens, weil ihn eine Liebe und Begeisterung für die Natur erfüllt, die ihn dem Dichter des Sonnenhymnus an die Seite stellt, weil er bei jeder Gelegenheit die Göttlichkeit Christi betont, endlich weil er eine Marienauflassung bekundet, die nur ihm und sonst keinem andern eigen ist, weil er die Schilderungen ihres Lebens über das rein Menschliche hinaushebt und mit einem überirdischen, visionären Zug verklärt. Unter diesem Gesichtspunkt unterwirft Rothés die Darstellungen in San Marco einer einläßlichen Prüfung und findet überall seine Voransetzung bestätigt, daß das stimmungsvolle, betrachtende Versenken in die Geheimnisse des Christentums Fiesoles Zeitmotiv ist.

Charakteristisch für fra Angelico ist schon die Betonung des Kerns der Handlung gegenüber dem schmückenden Beiwerke, das bei seinen Genossen gewöhnlich eine keineswegs nebensächliche Rolle spielt, dann und wann die Haupt-handlung geradezu zu überwuchern droht, und jedenfalls die Aufmerksamkeit von ihr ablenkt. So sind bei der „Vermählung“ in den Uffizien die Freier, die Trauzeugen und die Musikanten zwar nicht weggeblieben, aber der Trauungsakt ist so nachdrücklich betont durch Stellung in Bild und Haltung der Beteiligten, daß beim ersten Blick die volle Aufmerksamkeit sich ihm zuwenden muß. Ähnlich ist die Anbetung der heiligen drei Könige in den Uffizien und noch mehr die in San Marco gehalten. Ein zahlreiches Gefolge ist mit den drei Weisen erschienen, aber die Huldigung derselben tritt sofort als das Hauptmoment hervor, und die etwas fordbiale Begrüßung eines der Könige durch einen biderben Handschlag des

hl. Joseph auf dem ersten der genannten Werke ist so in den Hintergrund gerückt, daß sie der Haupthandlung keinen Eintrag tut. Noch einheitlicher ist die Komposition beim selben Vorgang auf dem unteren Teil des Reliquiars von S. Marco. — Eine Ausnahme scheint die Anbetung in der für Cosimo de Medici reservierten Zelle zu San Marco zu machen. Die Anbetungsgruppe zählt sechs Personen, das Gefolge mehr als ein Duzend und dazu noch die Pferde. Und doch verliert der Künstler auch hier sein Ziel nicht aus dem Auge. Das nahe Zusammenrücken der Suite einerseits und die bequemere, von einem Gedanken diktierte Zusammenordnung der heiligen Familie und der Könige andererseits läßt nicht den geringsten Zweifel darüber aufkommen, was im Bilde und im Empfinden des Dichters die Hauptsache war und es auch für den Beschauer sein soll. Und gerade dies Bild ist für den genannten Zug bei Fiesole besonders charakteristisch. Galt es doch, eine größere Wandfläche zu bemalen in einer für einen der Großen dieser Welt entsprechenden und ansprechenden Weise. Die Gefahr war also von selber gegeben, die Figuren zu häufen, sie zur Vermeidung der Einförmigkeit in Interessengruppen zu zerlegen und das Bild vor allem mit den Dingen dieser Welt auszustatten, die den hohen Besteller sonst umgaben und beschäftigten.

Fiesole hat das eine wie das andere getan, jedoch mit Einschränkung und unter stäter Rücksichtnahme auf sein Hauptziel. Die Anbetung bleibt Hauptsache trotz der größten Ausdehnung und Mannigfaltigkeiten und trotz der glänzenden Ausstattung der Haupt- und Nebenpersonen.

Derselbe Zweck wird auf andere und man darf wohl sagen raffinierte Weise erreicht in den verschiedenen Darstellungen der Krönung Mariens (Uffizien, Louvre, Akademie, Silberschrank, Reliquiar). Auch hier galt es, mitten unter den Scharen der Engel und Heiligen eine kleine Gruppe von zwei Personen als den Kern darzustellen. Wie löst der Maler seine Aufgabe? Er läßt das himmlische Heer sich in einem Halbkreis nach der Tiefe des Hintergrundes ausbreiten. Die Figuren des Vordergrundes kehren dem Beschauer den Rücken zu. Maria kniet etwas unterhalb Christus,

und so weist die Verteilung von Hell und Dunkel, die Faltung und das Weiß der Gewandung der Muttergottes zum Kernpunkt, dem strahlenden Haupte des Sohnes hin. So werden die Hauptfiguren durch Beleuchtung und Stellung markiert, diejenigen, welche, weil im Vordergrund des Bildes stehend oder kniend, auch in den Vordergrund der Betrachtung rücken könnten, werden durch die Richtung daran gehindert.

Bei anderen Darstellungen scheinen einzelne Figuren allerdings das Gegenteil von Konzentration zu bewirken, die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren oder der Haupthandlung ablenken und für sich selber in Anspruch nehmen zu wollen.

Auf verschiedenen Gemälden sind solche direkt dem Beschauer zugekehrt, so die zwischen Laurentius und dem Täufer auf der großen Kreuzigung im Kapitelsaal zu San Marco (Kothes Tfl. VI), der Mönch (Thomas von Aquin?) bei der Krönung Mariä auf dem Reliquiar des Maso ebenda (Kothes Tfl. X, 2), je der äußerste Bischof und die äußerste Frauengestalt links unten bei der Krönung Mariä in der Galerie der Mäuzen (Beißel, Titelbild). Man fühlt sich durch dieselben unwillkürlich erinnert an ähnliche Gestalten bei andern Meistern, die sich dem Beschauer zuwenden, als wollten sie mit ihm kokettieren oder sagen: „Die Geschichte da nebenan geht mich streng genommen nichts an. Ich bin nur als Lückenbüßer da. Aber schön bin ich eben doch, nicht wahr?“ Hat man aber genauer auf sie acht, so reden sie bei Giesole eine ganz andere Sprache. Schon die Innigkeit oder die Begeisterung in ihrem Blick und Gesichtsausdruck zeigen, daß nicht Zerstreuung, Flatterhaftigkeit oder Gefallsucht sie aus dem Gemälde herausblicken lassen, daß sie den Beschauer nicht vom Inhalt des Bildes ab-, sondern vielmehr auf dasselbe hinführen, ihm ihre Gedanken mitteilen, ihre Gefühle auf ihn überströmen lassen wollen, daß nicht die Interessiertheit sie vom Bilde ablenkt, sondern daß gerade das Interesse für dasselbe sie dem Beschauer zuwendet und gleichsam bei demselben für den Gegenstand der Darstellung werben läßt. Was das ganze Gemälde ihm zu sagen weiß und mitzuteilen hat,

das hat sich in ihnen konzentriert und ist in ihnen zum sprechenden Ausdruck gekommen.

Zur Eliminierung zerstreuer Details einerseits und zur Konzentration des Beschauers andererseits hat nun Giesole allerdings noch ein viel drastischeres Mittel, ein Mittel von verblüffender Einfachheit: er drängt das Detail nicht zurück, sondern läßt es gleich ganz weg.

Einige Bilder mögen uns das Wesen und die Wirkung dieses Verfahrens veranschaulichen.

Selbstverständlich spielte in einem Kloster von der asketischen Strenge und dem asketischen Ruf wie San Marco das Leiden Christi mit seinen verschiedenen Phasen im geistigen Leben eine große Rolle. Nun mußten aber gerade diese geheiligten Szenen diesseits wie jenseits der Alpen den Tummelplatz abgeben für die ausschweifendste Volksphantasie, und es wirkt manchmal geradezu abstoßend, wie derb und pöbelhaft sich Volk, Schergen und Priester auf denselben dargestellt finden, und wie die einzelnen Torturen breitgetreten sind. Man denke nur an die Kerker- oder Geißelszenen. Wie gibt der Mystiker in San Marco dieselben wieder?

Er hat den Gegenstand wiederholt behandelt: in den Türfüllungen eines Schrankes in der Santissima Annunziata (Beißel S. 20), in einer Zelle in San Marco (Kothes Tfl. V, 3 und anderwärts).

Aber es geht ihm sichtlich gegen den Mann, den grauenhaften Vorgang in seinen sämtlichen Entsetzen erregenden Einzelheiten darzustellen, sondern das einmal sehen wir Jesus von zwei immerhin noch verhältnismäßig ruhig gehaltenen Schergen geißelt. Das anderemal schlagen und verspotten sie ihn zu vierten, drei schauen zu und zwei stehen an der Türe; ein drittesmal sehen wir außer der vollen Figur des Dulders gar nur einen ihn anspeienenden Kopf, Hände, die ihm die Krone ans Haupt treiben, höhneud einen Hut erheben oder zum Schläge ausholen. Von den rohen Gesellen selber ist nichts wahrzunehmen. Dagegen sitzen etwas weiter unten Maria auf der einen, Dominikus auf der andern Seite und versenken sich

teils voll Wehmut und Mitleid in die Tiefe der Schmerzen, die der Herr duldet, teils voll Innigkeit und Dank in die Größe der Liebe, die er uns dadurch bewies.

Noch einfacher und noch sprechender ist die Geißelung wiedergegeben in San Marco Zelle 27: Die Geißelnegte fehlen vollständig. Die Annütung ist wieder vertreten durch Maria und Dominikus, wird aber in letzterem sofort zur Anwendung, denn während Maria mit ausgebreiteten Armen den leidenden Sohn beweint, geißelt Dominikus sich selbst.

Im selben Sinne ist die Kreuzigung dargestellt im Klosterhof zu San Marco. (Nothes Tfl. I.) Diesmal sogar nur zwei Figuren: Christus am Kreuz und der hl. Dominikus zu dessen Füßen kniend und es umarmend, aber mit so viel Leidens- und Opferwilligkeit in der ganzen Stellung und soviel Teilnahme, Verehrung, Dank und Hingebung im Antlitz, daß jeder und insbesondere ein Dominikaner Stoff zur Betrachtung in Hülle und Fülle fand, auch ohne Juden und Schergen, fromme Frauen und römische Soldaten.

Man hat allerdings noch einen andern Grund für diese Einschränkung in der Darstellung der Marterscenen geltend gemacht: die richtige Erkenntnis des frate, daß bewegte, lebhaft Vorgänge und heftige Affekte über sein Können hinausgehen. Nun läßt sich gewiß nicht bestreiten, daß Scenen der letztern Art uns in seinen Werken selten, ja fast nie begegnen. Er kennt die Wallungen des Gemütes; aber Ströme von Blut, Akte der Hoheit, einen das Haar zerrauenden Schmerz, eine in Luftsprünge sich äußernde Freude, sucht man bei ihm vergebens.

Frend und Leid läutert und reinigt, veredelt und verklärt er, weil er mit seiner asketischen Durchbildung sie nicht anders kennt. Daß nicht das Unvermögen seiner Kunst ihn von physisch und psychisch bewegten Begebenheiten abhielt, zeigt zur Evidenz das letzte Gericht in den Uffizien (Nothes Tfl. IX), (Weißel S. 61) oder im Berliner Museum (a. a. D. S. 55). Welch' stürmischen Ausdruck geben dort die Verdamnten der Neue, dem Entsetzen, der Verzweiflung! Mit welcher Eile

treiben die Teufel ihre Opfer zusammen! Wie raufen und ringen sie mit ihnen! Wer trotz der Flucht der Erscheinungen all' dies so anschaulich, naturwahr und ergreifend schildern kann, der hat sich genügend ausgewiesen über seine Fähigkeit, Bewegung, Hast und Aufregung zu malen. Wenn er aber nur das eine oder andermal Proben davon gibt, so bekundet er damit allerdings verständlich genug, daß Gemütsstiefe, innere und innige Seligkeit, daß stilles, ergebene Dulden und Leiden ihm von Haus aus oder vermöge asketischer Schulung und Selbstzucht oder aus beiden Gründen zumal näher liegen. Der Steifheit und Starrheit, der Einförmigkeit und Schablonenhaftigkeit verfällt er noch lange nicht. Man betrachte einmal auf dem Mittelstück das hehre, weihewolle Gottanschaun der Seligen zu seiten des Richters und halte daneben die Gruppen der Auferstehenden: wie die einen in das neue Leben, in den neuen Tag hinein und zu dem hinausblicken, der ihn geschaffen, wie hier ein Engel seinen ehemaligen Schutzbefohlenen begrüßt, ein anderer den seinen umarmt, ein dritter ihm den Weg nach oben weist, ein vierter ihn emporträgt, wie ein Mönch eine Frau bewillkommt, zwei Fremde Arm in Arm zum Herrn hinausteigen, man vergleiche die Scharen der Seligen auf dem rechten Flügel des jüngsten Gerichts (im Museum zu Berlin), wie sie emporwallen, der Seligkeit entgegen, in welch' harmonische Gruppen sie sich zusammenschließen und auflösen, wie sie gleiten und schweben, mit welcher Anmut sie den himmlischen Reigen führen — wer all' das so wahr und doch gehoben, natürlich und doch verklärt schildern kann, der muß das Leben beobachtet und belauscht und ihm die Gesetze der Anmut und Bewegung abgesehen haben. Und daß er wirklich aus dem Individuellen das Universelle, aus den Details den Gesamteindruck herausgezogen, das lehrt die Genauigkeit und Naturwahrheit, mit der er das Unsichere und Tastende im Gang und der Haltung des Blinden, das Neckische und Neugierige der Kindesnatur, die Sicherheit des professionsmäßigen und die Unsicherheit des verschämten Bettlers darstellt (Laurentius verteilt Almosen an die Armen; Kapelle

Nikolaus V. Rom), die Hingebung der freiwilligen und das Betroffensein der unfreiwilligen Zuhörer bei einer Predigt (St. Stephanus erklärt das Evangelium, ebenda) schildert. Und über dem König der Schöpfung hat er auch die unscheinbaren Lebewesen, neben der Majestät des Weltenrichters die Anmut der Blümlein im Wiesengrund nicht für unbedeutend gehalten.

Den Höhepunkt in der Vereinigung von Idealismus und Realismus, von Versöhnung des höchsten Aufschwungs der Seelenkräfte mit den Gesetzen der Anatomie und der Schwere hat er wohl erreicht in der Kreuzabnahme (*Galleria antica e moderna*, Florenz). Das Hauptbild zählt 21 Figuren ohne die Engel in den Lüften, darunter aber keinen einzigen Statisten: die einen sind damit beschäftigt, den Leichnam abzunehmen und wachen mit einer von der innigsten Liebe und der tiefsten Wehmut getragenen Sorgfalt ihres Amtes, andere haben sich um Maria gruppiert und bezeigen ihr ihre Teilnahme oder halten die Tücher, die den Leichnam aufnehmen sollen, andere betrachten voll Schmerz die Dornenkrone und die Nägel; wieder andere stehen mit verlorenem Blicke da, als ließen sie noch einmal alle die gräßlichen Bilder an ihrer Seele vorüberziehen, die dieselbe in den letzten Tagen aufgenommen. So ist hier alles Schmerz, Mitleid und Verehrung. Bei den Engeln in den Wolken waltet die Verehrung schon vor; in den das Ganze winnpergartig abschließenden Dreiecken jedoch herrscht bereits Osterfreude (Auferstehung, *noli me tangere* und die Frauen am Grabe) und im Nahmen treten uns die Heiligen entgegen, die aus dem Kreuzestode Christi die Kraft geschöpft haben, sich durch Erdenleid und Erdenmühsal oder gar Martyrium die Auferstehung und Verklärung zu erstreiten. Ueberall begegnen uns Stimmung, Gefühl und Gedanke. Darüber sind die Gesetze der Komposition und Anatomie nicht vernachlässigt worden: trotz der Häufung von Figuren keine Zerfahrenheit, trotz der Zerlegung in mehrere Gruppen Einheitlichkeit der Gesamtwirkung, trotz des Zusammenwirkens von Himmel und Erde eine Genanigkeit bei der Darstellung der Blümchen am Fuße des Kreuzes, daß

man sie botanisch ganz genau bestimmen kann, trotz der nachdrücklichen Betonung des Seelischen und der Vergeistigung des Materiellen dennoch eine Naturwahrheit in dem entseelten Leichnam, daß man meint, man fühle sein Gewicht. Und mit welcher einfachen Mitteln ist die Diagonale paralytisiert, die der schief herabgleitende Leichnam bildet! Der Arm des auf der Leiter zur Rechten Christi stehenden und dessen rechten Arm haltenden Mannes, der dem Leichnam von links sich entgegenstemmende Johannes und eine zu seinen Füßen kniende Figur bilden eine Diagonale im entgegengesetzten Sinn. Förster hat nicht zu viel gesagt, wenn er in seinem Gesamturteil über das Bild resümiert: Fiesole hat „mit seiner Kreuzabnahme die Aufgabe vollkommener gelöst, als irgend ein anderer vor ihm und selbst nach ihm, Daniel Volaterra mit seinem berühmten Bilde in *Trinità de' Monti* zu Rom nicht ausgenommen“ (*Geschichte der italienischen Kunst*, Leipzig 1872 III, 209).

Wer so wie Fiesole vertraut ist mit den Gesetzen der Schönheit, aus dem Zufälligen und Aeußerlichen das tiefste Wesen einer Person herauszuarbeiten vermag, neben und in dem Wohlklang der Linien und der Harmonie der Farben auch das Gedankentiefe und Stimmungsvolle der Seele darzustellen und seine Gestalten über das Alltägliche hinaus in eine reinere, idealere Sphäre zu heben weiß, der ist auch der berufene Mann, diejenige zu malen, die — die einzige ihres Geschlechtes — exempt war von den Folgen des Sündenfalles, die Fülle der Gnaden empfangen hatte, dem Schöpfer selber seine Leiblichkeit gab, sinnend an seiner Seite durchs Leben ging und alle die Worte in ihrem Herzen bewahrte: Fiesole ist der berufene Madonnenmaler. Er hätte ja kein Kind seiner Zeit sein müssen, wenn er sein künstlerisches Können nicht mit in den Dienst der Himmelskönigin gestellt hätte. Andre hatten das längst vor ihm getan. Man kann unter seinen Vorgängern bereits verschiedene Richtungen unterscheiden, und Fiesole hat nicht beabsichtigt oder nicht vermocht, sich ihrem Einfluß ganz zu entziehen. Die Situationen, in denen er die Ebenendeite wiedergibt, entnimmt er ihnen oder vielmehr mit ihnen der-

selben Quelle. Auch im äußern Arrangement lehnt er sich an Giotto, die Sienesen, Florentiner zc. an und geleitet mit ihnen die Muttergottes von ihrem ersten Auftreten in der heiligen Geschichte bis zur Verklärung und Krönung im Himmel. Auch die Affekte, mit denen er sie beseelt, finden sich bei seinen Vorgängern, aber wohl bei keinem sind sie so ausgeglichen, ist ihr Gegensatz so ruhig aufgelöst zu höherer Einheit und Harmonie. Kleinheit und Demut, Andacht und Lieblichkeit redet aus keiner der vielen Verkündigungen so geschlossen und getragen, wie bei ihm. Auch andre Madonnen lassen sich von Engeln und Heiligen huldigen, aber bei keinem andern steht der Vorgang so hoch wie bei ihm über der Reminiscenz aus höfische Jeremionell jener Zeit. Auch andre Künstler haben das Verhältnis der Mutter zum Kinde, der mater dolorosa zum Schmerzensmanne verewigt, aber keiner hat Schmerz und Glück so verinnerlicht, vertieft und vergeistigt, wie Fra Angelico.

Mag es, namentlich in seinen frühern Bildern richtig sein, daß seine Kunst eigentlich nur den Oberleib seiner Gestalten zu beleben weiß; daß sich ihm die Perspektive noch nicht völlig erschlossen hat, daß die Berge in den Hintergründen an Naturwahrheit sehr viel vermissen lassen, und daß er im Lauf der Zeit diese Mängel abzustreifen sich bemühte, aber hinter der Wirklichkeit eben immer noch etwas zurückblieb und von den Nachgeborenen weit überholt wurde: in einem Punkt konnten sie alle von ihm lernen und haben sie vielfach von ihm gelernt: die Seele überhaupt und insbesondere die „christliche Seele zu malen“ (Beißel) — und wenn man heute stundenlang zu Dresden vor der Sixtina stehen und mit ihr und ihrem Kinde Zwiegespräch halten kann, wer weiß, ob es eine Sixtina gegeben hätte, wäre nicht der schlichte Mönch zu Fiesole gewesen.

Wie A. Dürer das Beten dargestellt hat.

Eine Studie von Dr. Damrich in Buchloe.
(Schluß.)

Auch in ein paar Holzschnitten hat Dürer das Thema des betenden hl. Hieronymus behandelt.

Da sitzt auf einem Blatte vom Jahre 1512 der Heilige vor einer offenen Felsengrotte, ein Felsblock ist sein Schreibtisch. Eben ist er beschäftigt mit der Abfassung einer Schrift, was er aber schreibt, das schöpft er nicht aus sich selbst, nicht aus anderen Büchern, mit unsäglichem Innigkeit hängt sein Auge, seine Seele an dem Kreuzfix, das vor ihm steht: das ist das Buch, aus dem seine Weisheit fließt. Es kann nichts Ergreifenderes geben, als hier in der Wüste diese stumme und doch so beredte Predigt des Kreuzes, die sich so wunderbar auf dem Antlitz des Heiligen widerspiegelt.

Ein anderer Holzschnitt ist bekannt als St. Hieronymus in der Zelle. Hier ist es allerdings weniger der Vater, als vielmehr der in sein Studium vertiefte Gelehrte, vielleicht sogar der scharfe Polemiker, den Dürer darstellen wollte.

Vielleicht dürfen wir auch den berühmten Kupferstich: „St. Hieronymus im Gehäus“ hier wenigstens erwähnen. Wenn Beten ein Verkehren, ein Vereintsein mit Gott bedeutet, dann dürfen wir auch diesen St. Hieronymus als einen Betenden bezeichnen. Welch' helles, anheimelndes Studierstübchen, in dem der Heilige schreibt! Sonntiges Licht flutet durch die Bußenscheiben, Licht umstrahlt das Haupt des Kirchenlehrers, und Licht — das empfinden wir — muß es auch sein, was aus seiner Feder quillt. Sicherlich ist es nicht eine trocken-gelehrte Arbeit, die er vor sich hat, nicht eine streitbare Kampfschrift, hier offenbart sich der milde Geiz, der nach langen inneren Kämpfen den Frieden des Herzens errungen hat und auch anderen von diesem Gottesfrieden mitteilen möchte.

„Herr, lehre uns beten!“ sprachen einst die Jünger zum Heilande, und er lehrte sie beten, lehrte sie nicht bloß durch seine Worte, sondern mehr noch durch sein göttliches Beispiel. Und nirgends tritt dieses Beispiel leuchtender und ergreifender hervor, als wenn wir den Heiland am Delberg betrachten.

Nicht ohne Grund hat man im Mittelalter und noch später an der Außenseite der Kirchen so gerne Delbergsbilder und Delbergsguppen angebracht. Welch' besseres Vorbild kann dem Christen vor Augen

gestellt werden, wenn er im Begriffe ist, in das Haus des Gebetes einzutreten, als der betende Heiland am Delberg!

Das geheimnißvolle furchtbare Seelendrama vom Delberg mußte unserem Dürer mehr als irgend einen anderen zur künstlerischen Darstellung reizen, und in der Tat hat er dieses Thema auch auffallend oft, und wie es bei ihm selbstverständlich ist, in immer neuer, interessanter Weise behandelt.

Da ist zunächst das Delbergsgemälde der sogenannten kleinen Passion. Christus kniet vor einem Felsen, auf den er die Arme aufstützt, die Stirn ist leis an die ineinandergeschlungenen Hände gelehnt. Reich fällt das Haar über seine Schultern. Ganz im Vordergrund erscheinen die schlafenden Jünger, oben in den geöffneten Wolken der Engel. Es ist Nacht, ein wehmütiges Dämmerlicht liegt über der Darstellung, eine Stimmung, wie sie jenes alte Lied ausspricht: „In tiefer Nacht zur letzten Nacht ein' Stimm' begann zu klingen etc.“ Noch ist die schwere Todesangst nicht ausgebrochen, es ist mehr wie ein banges, schmerzliches Vorahnen des Leidens, aber auch schon aus diesem sanften Accord hören wir leise aber bestimmt das „Nicht mein Wille geschehe, sondern der Deine“ herausklingen.

In einer Eisenradierung vom Jahr 1524 sehen wir den psychologischen Vorgang um eine Stufe weiter vorangeschritten. Christus kniet hier auf mehr ebenem Boden; seine Gestalt ist straff aufgerichtet, das Haupt erhoben, die Arme strecken sich hoch empor. Auf dem Felsen vor ihm der Engel in leichtem Gewölke. Rechts erblickt man die schlafenden Jünger.

Der Seelenkampf ist hier voll zum Ausbruch gelangt. Vor dem geistigen Auge des Herrn steht sein künftiges Leiden in entseßlicher Klarheit und seine Natur schandert unwillkürlich davor zurück. Ein leidenschaftlicher Aufschrei um Errettung vor dem Furchtbaren, das ihm bevorsteht, entringt sich seiner Brust: „Vater, wenn es möglich ist, nimm diesen Kelch von mir!“ Und doch ist zugleich auch etwas ungemein Würdevolles, Hohepriesterliches in dieser Gestalt des betenden Heilandes.

In der Delbergscene der Kupferstichpassion ist das Gebet Christi noch in-

brünstiger, dringlicher. In weitfaltigem Gewande kniet da der Erlöser, das Haupt mit den angstvoll flehenden Augen, den geöffneten Lippen hoch aufgerichtet, die Arme mit den ausgepreizten Fingern strecken sich gewaltsam empor, daß die faltigen Ärmel weit zurückfallen. So streckt ein Ertrinkender in der höchsten Not die Hände nach Hilfe, nach einem Halt aus. „Vater, Dir ist alles möglich!“

Hier sehen wir nicht mehr den Gottessohn, ja nicht mehr einen Gottmenschen, einen armen Erdensohn erblicken wir, kenchend unter unsäglicher Angst.

Ist diese Auffassung nicht unwürdig, unchristlich? Jedenfalls ist sie nicht unbiblisch. Nirgends — vielleicht mit Ausnahme der Gottverlassenheit am Kreuze — hat sich Christus so sehr seiner Gotttheit völlig entäußert, wie in seiner Todesangst am Delberg. Selbst den Jüngern, die seine Wunder, ja seine Verklärung auf dem Tabor gesehen, hatte der Heiland vorhergesagt, daß sie in dieser Stunde an ihm, an seiner Schwachheit Mergernis nehmen werden. Und wenn der Erlöser es seiner nicht für unwürdig hielt, in dieses Meer der Angst und Qualen hinabzusteigen, weshalb sollte es dem christlichen Künstler verwehrt sein, ihn in diesem Zustand äußerster Selbstverleugnung darzustellen? Der wahrhaft gläubige Christ wird daran nicht, wie die damals noch kleingläubigen Jünger, Anstoß nehmen, er kennt und glaubt auch den auferstandenen und verklärten Christus, und ihm wird gerade aus der tiefen Nacht der Delbergsschmerzen Jesu Erlöserliebe nur umso heller hervorleuchten.

Auf einer Eisenradierung vom Jahre 1515 sehen wir Christus ganz im Vordergrund kniend im Profil. Er trägt ein weites, bauchiges Unter- und Obergewand, die Hände sind betend ausgebreitet, bis zur Brust erhoben, das Haupt ist starr etwas nach oben gerichtet. Auf dem Felsen vor ihm steht ein Kelch, über dem ein trauerndes Engelshaupt sich zeigt. Links unter einem Baume schlafen die Apostel, während man ganz im Hintergrunde Judas mit seiner Rottte nahen sieht.

Der Todeskampf des Erlösers ist hier mit fast erschreckender Wahrheit und Kraft

geschildert. „Er fing an zu zittern und sich zu entsetzen“, berichtet St. Markus (14, 33). In krampfhaft starrer Haltung vermag sich der Erlöser kaum mehr aufrecht zu halten; aus diesem Antlitz glauben wir den kalten, blutigen Schweiß hervorbrechen und die Haare neigen zu sehen, diese Lippen beben, die Hände zittern. Das ist kein Beten mehr mit Worten des Mundes; unfähig, dem Entsetzlichen zu entriinnen, starrt die Seele in den Abgrund, der sich vor ihr aufstut, und stammelt um Erbarmen, um Hilfe. Selbst durch den Baum, unter dem die Jünger schlafend liegen, geht es wie ein Beben und Todesschauern.

In einer Eisenradierung von 1521 behandelt Dürer nochmals dasselbe Thema. An dem Pergang voll rauhen, zerrissenen Gesteines sehen wir den Heiland nicht knien, sondern lang ausgestreckt auf seinem Angesichte liegen. Vor ihm in streifigem Gewölke steht trauernd der Engel und hält gesenkten Hauptes den Kelch dar.

Formenreiz hat Dürer überhaupt selten in seinen Gestalten angestrebt, zumal nicht auf Kosten des geistigen Gehaltes, am allerwenigsten bei diesem Gegenstand, dazu sagte er ihn zu ernst und zu tief auf.

Wer hier Anmut, Formenschönheit, „edlen“ Wurf des Gewandes zc. suchen wollte, der wird gerade in diesem Stich keine Spur von alledem entdecken, ja, weisen Auge nicht an Dürers oft harten Realismus gewöhnt ist, der wird vielleicht die Art, wie diese Christusgestalt am Boden ausgestreckt liegt, geradezu als unschön bezeichnen. Ein Italiener hätte niemals eine solche Christusgestalt zu bilden gewagt.

Und doch, wenn wir unser Auge und unser Herz länger mit diesem Heiland beschäftigen: was ist das für ein ergreifendes Beten! Nicht der Leib allein, auch die Seele ist hier ganz hingegossen im Gebete vor Gott! De profundis clamavi ad te Domine.

Aus dem Wesen und der Geschichte der Menschennatur heraus ergibt sich ein zweifaches Beten. Anders betet das unschuldige Kind, sein Vallen ist vor Gott so viel wert als die tiefinnigsten Gedanken des Gottesgelehrten — anders betet der Mann,

auf dem die Erfahrungen, die Leiden und Kämpfe, die Enttäuschungen, die Bitterkeit und die Schuld des Erdenbafens lasten. Das kindliche Beten stellen uns z. B. die Meister der Kölner Schule, stellt uns ein Fra Angelico¹⁾ in ihren Engels- und Heiligengestalten so wunderbar vor Augen. Auf diesen klaren Stirnen, auf diesen lächelnden Lippen, in dieser Art des Betens liegt der reine, ungetriebte Friede der Unschuld; das mutet uns an so liebenswürdig, in gewissem Sinne wehmütig, wie ein Traum aus der eigenen Kindheit.

Das Beten des Erwachsenen ist ein anderes. Ihm ist das Paradies der Kindheit untergegangen, er steht mitten in dem Getös und im Kampf dieses Lebens. Und all' das Wünschen und Streben und Ringen, alle Lust und aller Schmerz, alles, was das Menschenherz bewegt und aufrührt bis in seine Tiefen, es spiegelt und verklärt sich im Gebete. Diese Art des Betens aber, das dürfen wir Deutsche mit Stolz bekennen, hat keiner so tief und so vielseitig künstlerisch erfasst und wiedergegeben, wie unser Dürer. Dieser Ruhm jedoch gebührt ebenso dem gläubigen Christen, wie dem genialen Künstler in Dürer.

Man hat mit Recht betont, daß gute, fromme Gefinnungen nicht ausreichen, um ein christliches Kunstwerk zu schaffen, aber ebenso nachdrücklich muß gesagt werden, daß alle technische Fertigkeit, ja alles künstlerische Talent alle in nicht im Stande sind, den christlichen Wahrheiten und Geheimnissen entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu geben. Der Künstler muß von der Göttlichkeit seines Glaubens durchdrungen sein, die Freude, den Frieden, den Trost, den der Glaube bietet, muß er selbst gefühlt haben, und ein Dürer hat das Beten nur deshalb so wahr und so tief darstellen können, weil er es selber geübt hat. Mit welch' ernster, gläubiger Hingebung, mit welcher Liebe muß unser Nürnberger Meister z. B. die Todesangst Jesu am Ölberg betend betrachtet haben!

Unsere heutigen christlichen Künstler beschäftigen sich erfreulicherweise viel mit

¹⁾ Es dürfte nach den verschiedensten Richtungen kaum eine interessantere Gegenüberstellung denkbar sein als Giesele und Dürer.

Dürer. Erfreulicherweise! Gerade gegenüber der Süßlichkeit und Schwächlichkeit, wie sie eine Zeitlang in der religiösen Kunst Mode war und heute noch nicht ganz überwunden ist, wird ein liebevolles Dürerstudium wie ein Stahlbad heilend und kräftigend wirken.

Und die Eine Erkenntnis wird sich jedem, der Dürers Kunst nähertritt, unbedingt aufdrängen, daß auch für den Künstler allerersten Ranges ein überzeugter praktischer Glaube, ein ehrliches, zartes, wirklich religiöses Empfinden, die Kraft darstellen, aus welcher echt christliche Kunstwerke geboren werden.

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

I. Das Museum unter dem Freiherrn von Ruffsch (1852 bis 1862).

Unter allen deutschen Städten ist eine der interessantesten Nürnberg, und das hauptsächlich durch seinen unvergleichlichen Zauber des Altertümlichen, der noch heute der Stadt einen ganz eigenartigen Charakter verleiht. Selbst das vergangene neunzehnte Jahrhundert, das in seinen Riesenfortschritten so viel verändert und namentlich auch dem Alten so vielerorts gefährlich wurde, vermochte diesen Charakter nicht zu verwischen. Die vielfachen Treppengiebel und zierlichen Erker, die malerischen Reize der Höfe und Treppenaufgänge, die in mannigfachen Formen erbauten Brücken über die Pegnitz, die kunstvollen Brunnen auf den freien Plätzen — das alles schon gewährt einen anheimelnden, oft romantischen Reiz, den man in unseren modernen Städten fast nirgends mehr findet. Dann aber die herrlichen Kirchen und Türme, die alten Gebäude des Rathauses und der Stadtbibliothek, die Denkmäler und die alten Stadtmauern mit ihrem Wehrgang, das alles und noch vieles andere zeichnet Nürnberg vor vielen deutschen Städten aus. Ein Kleinod aber birgt die Pegnitzstadt, das allen andern deutschen Städten in dieser Art und Weise und in dieser Ausdehnung abgeht, nämlich das Germanische Nationalmuseum, das im letztverfloßenen Jahre das Jubiläum

seines fünfzigjährigen Bestandes feiern konnte. Eine schön ausgestattete Festschrift,¹⁾ die diesem Jubiläum gewidmet und in letzter Zeit uns zugestellt wurde, möge uns Führerin sein in einer kurzen Geschichte der Gründung und des fünfzigjährigen Bestandes dieser in noch manchen Kreisen zu wenig bekannten und viel zu wenig gewürdigten deutschen Nationalanstalt.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nahmen besonders die historischen Wissenschaften einen gewaltigen Aufschwung, und durch sie wurde auch der Grund gelegt zur Altertumskunde. Namentlich war es Freiherr von Stein, der den bedeutendsten Anstoß zur Geschichtswissenschaft gab und den, seit er sich 1815 in das Privatleben zurückgezogen hatte, der Wunsch beschäftigte, „den Geschmack an deutscher Geschichte zu beleben, ihr gründliches Studium zu erleichtern und hiedurch zur Erhaltung der Liebe zum gemeinsamen Vaterland und dem Gedächtnisse unserer großen Vorfahren beizutragen“. Er wollte, wie er selbst in einem späteren Briefe an den Bischof von Hildesheim näher ausführte, vor allem dahin wirken, „daß die durch die Umwälzung des Jahres 1803 zerstreuten vielen Urkunden sorgsam gesammelt und gegen den Untergang aufbewahrt würden, welches eben hauptsächlich von Maßregeln der Regierung abhängt und wozu der Entschluß von einzelnen nicht ausreicht. Wohl aber steht es in den Kräften eines Vereins einzelner Freunde des Vaterlandes und seiner Geschichte, eine zweckmäßige Sammlung der Quellschriftsteller zu veranstalten, einen Fonds zusammenzubringen, um die Gelehrten, so dem Unternehmen ihre Zeit und Kräfte widmen, zu belohnen und auf diese Art die Sammlung vollkommen und wohlfeil dem Geschichtsfreunde zu liefern.“ Der Plan fand überall Zustimmung, und man knüpfte bereits daran einen weiteren Plan einer umfassenden und systematischen

¹⁾ Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens im Auftrag des Direktors verfaßt von Dr. Theodor Hampe, Konservator und Bibliothekar am Germanischen Museum. Druck von J. J. Weber („Illustrierte Zeitung“) in Leipzig.

Sammlung von Denkmälern der älteren deutschen Kunst und Kultur und reichte einen in diesem Sinne erweiterten Entwurf im Jahre 1816 dem Staatskanzler von Hardenberg ein. Außer der Sammlung von historischen Quellen sollte die Tätigkeit der Gesellschaft auf alles gerichtet sein, was der Nationalgeschichte angehört. Sie sollte untersuchen: a) alle Werke der alten Kunst: Gebäude, Bildwerke und Gemälde; sie sammelt und sucht b) alle noch erhaltenen alten Sitten und Gebräuche, alte Volksdichtungen, Musik, Tanz u. dergl., ländliche Gebäude, Ackergerät, Handwerksgerät deutscher Art; in Zeichnungen oder Modellen u. s. f.

Es handelte sich danach zunächst nicht um die Gründung eines Museums, sondern es sollte in erster Linie eine Art Generalexrepertorium angelegt werden, welches das gesamte Material betreffend die deutsche Geschichte in allen ihren Verzweigungen enthalten sollte. Es würde dann der Anfang eines Nationalmuseums, wie ein solches für Böhmen wenige Jahre später in Prag gegründet wurde, geschaffen worden sein. Allein hiefür war die Zeit noch nicht da. Doch wurde im Jahre 1819 von Freiherrn v. Stein ein Verein gegründet, der sich die kritische Herausgabe der Quellen zur älteren deutschen Geschichte zur Aufgabe machte (*Monumenta Germaniae*) und in den Jahren 1820—1830 wurden allenthalben lokale Geschichts- und Altertumsvereine gegründet, patriotische Schöpfungen, in deren Kette sich auch das Germanische Museum in seinen Anfängen eingliederte. Ein Beschluß der Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher zu Dresden am 17. August 1852 wird zwar als der Geburtstag des Germanischen Nationalmuseums angegeben, aber doch ist es im eigentlichen Sinne nur die Tatkraft eines einzelnen Mannes, dem diese Gründung zu danken ist, es ist wesentlich eine Schöpfung des Freiherrn v. Aufseß.

Die Freiherren v. Aufseß sind ein sehr altes Geschlecht. Etwa hundert Jahre nach der Gründung des Bistums Bamberg durch Kaiser Heinrich II. (1008) finden wir die Aufseß in zwei lieblichen Tälern der fränkischen Schweiz ange-

siedelt, im oberen Wiesental und im Tale desjenigen Flüsschens, das bereits im 14. Jahrhundert nach ihnen „die Aufseß“ heißt. Sie bauen hier verschiedene Burgen und erscheinen später als Lehens-träger des Fürstbischofs von Bamberg wie des Burggrafen von Nürnberg. Sie haben sich in Werken des Friedens und des Krieges als hohe Prälaten, Staatsmänner und Gelehrte hervorgetan. Ein Friedrich (VIII.) von Aufseß wurde 1421 Bischof von Bamberg und ein Vermittler des Friedens. Unser Gründer des Germanischen Museums, Freiherr Hans v. Aufseß, wurde am 7. September 1801 auf der alten Stammburg des Geschlechtes zu Oberaufseß geboren. Er bezog als Jurist mit 16 Jahren die Universität Erlangen, promovierte 1822 und praktizierte eine Zeitlang an den Landgerichten zu Bayreuth und Gräfenberg, übernahm aber, da inzwischen sein Vater gestorben, im Jahre 1824 die Verwaltung seiner Familiengüter. Hier begann er zugleich antiquarische Studien, indem er die reichhaltigen Aufseßschen Familienarchive ordnete und katalogisierte und die noch in ansehnlicher Zahl vorhandenen, aber zerstreuten Familienreliquien sammelte, auch durch Ankäufe von solchen Altertümern in der Umgegend oder auf Reisen diese Sammlungen vermehrte. Das war dann der Anfang jener Aufseßschen Kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, die nachmals den Grundstock für die Sammlungen des Germanischen Museums abgeben sollten. Eine weitere Richtung für sein Wirken gab dann König Ludwig I., der Bamberg als geeigneten Ort für ein „zur gemeinsamen Beschauung und Belehrung“ zu errichtendes Museum hielt.

(Fortsetzung folgt.)

Annoncen.

Altarleuchter,

feinst polierte, in Messing- und Rotguss, von 22 cm Höhe an; **Osterkerzenleuchter**, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr, Metallgießerei,
Ellwangen a. d. J.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagshandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

Wir mögen die Niesenhallen der gotischen Kathedralen Nordfrankreichs durchwandern, ausgerüstet mit technischem Urteil und einer ansehnlichen Summe künstlerischen Geschmacks — immerhin würde uns zum Vollgenuss und zur allseitigen und gerechten Würdigung dieser Monumentalbauten noch ein außerordentlich wichtiges Nützzeug fehlen, die Kenntnis der geistigen Strömungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Denn wenn die Baukunst wirklich mehr als ein Handwerk und eine Wissenschaft, wenn sie eine Kunst ist, welche in ihrer körperlichen Form einen geistigen Inhalt darstellt, so muß schon um deswillen vorangesetzt werden, daß sich in dem Stil dieser kirchlichen Gebäude der große Umschwung ausgedrückt hat, welcher in den Ansichten über religiöse und sittliche Interessen eintrat. Wir stehen im Zeichen der scholastischen Philosophie! Und in der Tat zeigt die Chronologie der Baukunst, daß der gotische Stil seinen Ursprung an eben dem Ort hatte, von dem die Lehre der sogenannten Scholastik ausgegangen war. Der Grundstein zu Notre-Dame von Paris ward im Jahr vor dem Tode des dortigen Bischofs Petrus Lombardus (1164) gelegt, der durch seine Sentenzen eine Schule stiftete, die das System der Theologie durch Auktorität und Vernunft zu beweisen suchte. Paris war damals der Mittelpunkt der gelehrten Theologie geworden; dort traten neben

der Kathedrale und der Klosterschule, in gewisser Verbindung mit denselben ausgezeichnete Lehrer der Philosophie und Theologie auf. Auf dem Père Lachaise ruht Abälard, der sich vor allen seinen Zeitgenossen durch eine nach künstlerischer Form strebende Philosophie auszeichnet. So finden wir, daß, wie allmählich die Gotik sich entwickelt, die aristotelische, scholastische Philosophie in die Schulen eindringt, und zu einer Zeit, da diese Philosophie unumschränkt über die scholastische Theologie herrschte, sehen wir an dem Kölner Dom (gegründet 1278) den gotischen Stil seine höchste Blüte entfalten, eben zu der Zeit, da der Dominikaner Albert der Große in Köln den größten Scholastiker Thomas von Aquin zu seinen Schülern zählte. Wir lesen bei Rudolf von Nymwegen über ihn die interessante Notiz, er habe, nachdem er zuvor 1245 in Paris war, 1271–78 den Chor der Dominikanerkirche von Köln „wie der beste Baumeister nach den Regeln und Sätzen der wahren Geometrie“ erbaut.¹⁾

So finden wir in den Formen des gotischen Stils der französischen Kathedralen die Gedanken der Scholastik wieder.²⁾

Vorher hatte sich auf Grundlage der platonischen Philosophie der eigentümliche Mystizismus entwickelt, mit jenem Aufsuchen von symbolischen Deutungen, das in den Weissagungen des Alten Testa-

¹⁾ Joach. Sighart, Albertus Magnus S. 214 bis 216. Regensburg.

²⁾ Vergl. Kreuser, Symbolik I, S. 390 ff. Ritter, Christl. Philos. Bd. I.

menten seine Nahrung fand. Es war fast eine gewisse trübe, ernste Weltanschauung, welche sich überdrüssig von den Wirren des irdischen Lebens in die Stille der Mönchszelle zurückzog.

An Stelle dieser Vertiefung trat eine freudige Erhebung zum Ueberirdischen! Man war in der Theologie dahin gekommen, der nach dem Ewigem verlangenden Seele in den Werken der Natur und Kunst Nahrung zu geben. So legte man der Schönheit der Kunstwerke einen eigenen und von ihrem besonderen Zweck unabhängigen Wert bei. Das ist z. B. der Eindruck, den uns die Lektüre der Vorrede macht, die der bekannte Mönch Theophilus dem dritten Buch seiner Anweisung zu den verschiedenen Künsten vorausschickt: Das Auge weiß nicht, wohin es blicken soll (in den Gotteshäusern), die Decke blüht wie gewirkte Teppiche, die Wände sind wie im Paradies, an den Fenstern bewundert man die unschätzbare Pracht der Glasmalerei und die Mannigfaltigkeit der köstlichen Arbeit. Die heiligen Geschichten erregen aber je nach ihrem Inhalt das Mitgefühl mit den Märtyrern, die Furcht vor den Höllenstrafen und die Empfindung der heiligen Seligkeit.

Es erwacht jene Freude an der Natur, die sich allenthalben in den Minneliedern und in dem bekannten Hymnus des hl. Franziskus von Assisi ausdrückt, wo er den Höchsten preist um aller Kreatur willen, wo er Sonne, Mond, Sterne, Wind, Wasser und Feuer als Brüder und Schwestern anredet, die Erde unsere Mutter und selbst den leiblichen Tod unsere Schwester nennt.¹⁾ Jenen platonischen Ansichten hatten die gewölbten romanischen Bauten entsprochen. Gedrückt von rundbogigen Kreuzgewölben, von schweren Pfeilern eingeschlossen, durch verhältnismäßig kleine Fenster in ein mythisches Dunkel gehüllt, laden sie zu frommer Betrachtung und innerlicher Beschaulichkeit ein, wie sie die Mystik des Mönches Hugo v. S. Victor in Paris fordert. Auch förderte diese Vertiefung in religiöse Gedanken und Gefühle unleugbar die Entwicklung des Bilderschmuckes der ausgedehnten Wandflächen, freilich mit dem ausgesprochenen Zweck

als die allgemein verständliche Schrift dem des Lesens unkundigen Volk die religiöse Ueberslieferung und Wahrheit in Erinnerung zu bringen.

Wie ganz anders ist der Eindruck, den die gotischen Dome von Paris oder Amiens hervorrufen!

Ehe wir in die Details eintreten, wollen wir uns dem Vollgenuß ihrer Wirkung noch einen Augenblick hingeben. Diese mächtigen Türme, die gleich am Eingang gegen Himmel streben, erheben die Seele zum Gefühl der Größe; die gewaltige Perspektive von hochgewölbten Spitzbögen, die durch ihre starken Gewölberippen noch stärker in die Augen fallen, auf schlanke Säulenbündel gestellt, zwischen denen geräumige Fenster reichliches Licht hereinströmen lassen, ziehen den Geist unwiderstehlich nach oben. Der Chor faßt die Perspektive und fast alle Wölbungen in einen Schlußstein zusammen und geleitet so das Auge zu dem einen Schlußpunkt über der heiligsten Stätte. Jedes Fenster, jede Galerie, jedes Ornament wiederholt dasselbe System von hochragenden Pfeilern und Wölbungen. Die Skulpturen der Portale werden unentbehrliche Teile derselben; die Schreine auf den Altären bieten in ihrem reichen Schnitzwerk eine Wiederholung des gotischen Baues. Gemalte Fenster lassen das Himmelslicht in erhöhtem Glanze hinein, ohne das Auge zu verlocken von dem, was da drinnen vorgeht, sich abzuwenden; sie sind durch das Maßwerk enge mit den architektonischen Formen verbunden.

Aber auch die andere Richtung der Scholastik tritt uns an den französischen Bauten der gotischen Zeit entgegen, jenes Streben, das darauf ausgeht, das gesamte Wissen in einer encyclopädischen, systematisierenden Weise zu umfassen. Man scheint an einigen französischen Kirchen geradezu den Grundfägen, die Vinzenz von Beauvais in seinem *Speculum mundi*, dem bekanntesten encyclopädischen Werke jener Zeit, aufgestellt hat, gefolgt zu sein; z. B. wenn wir die Portale der Notre-Dame von Chartres betrachten, die ein Skulpturenwerk von 1814 Statuen zur Schau tragen, wovon später im einzelnen geredet wird.

So erscheint die französische Gotik als

¹⁾ Vergl. die Lieder des hl. Franziskus von Assisi, Frankfurt 1872.

der reinste Ausdruck des Geistes, welcher in der scholastischen Philosophie lebte, teils durch den Reichtum der Mittel, welche jedes für sich und alle in Gemeinschaft dahin zielen, mit dem äußeren das innere Auge gen Himmel und auf das Ueberirdische zu lenken, teils durch das Streben nach systematischer Zusammenfassung, das sich in der gesamten Konstruktion und Ornamentierung, aber auch in den umfangreichen und tiefdurchdachten bildnerischen Kompositionen geltend macht.

Diese allgemeinen Grundsätze durch Einzelbeobachtungen zu erhärten und zu beweisen, mag der Zweck der folgenden Schilderungen sein!

Dabei war es dem Verfasser nicht um eine auch nur einigermaßen erschöpfende künstlerische Kritik der einzelnen durchwanderten kirchlichen Bauten zu tun; vielmehr sucht er nur die unterscheidenden und besonders charakteristischen Merkmale herauszuheben.

Es ist nicht nur der zufällige Ausgangspunkt unserer Kunstwanderungen, wenn wir uns auf kurze Augenblicke in die Schönheit der Pariser Riesenkathedrale, der Notre-Dame, versenken; wir befinden uns zugleich am Ausgangspunkt der Entwicklung des gotischen Stils, der hier zugleich eine seiner schönsten Blüten, diese herrliche, in Größe und Einfachheit der Idee und Originalität der Komposition vielleicht nie mehr erreichte Fassade geschaffen hat. Mit den Worten des Chronisten: *Mole sua terrorem incutit spectantibus*, dürfte der Eindruck am richtigsten wiedergegeben sein, den dieses majestätische und harmonische Riesenwerk auf uns macht. Es ist kein Zufall, daß die Geschichte stumm ist über die Künstler, und kaum zu befürchten mag ihre Entdeckung sein, die der unsterblichen Schöpfung den interessanten Schleier der Anonymität nähme.

Das, was die Pariser Kathedrale vor allen andern auszeichnet, ist die außerordentliche Klarheit der Komposition; sie bleibt das klassische Beispiel dafür, daß die Logik der beste Ratgeber der Architektur, die fruchtbare Quelle glücklicher Erfindungen ist.

Bergegenwärtigen wir uns den Aufbau der Fassade, deren monumen-

taler Effekt hauptsächlich auf der geregelten Freiheit beruht.

Die untere Etage setzt sich aus den drei Portalen zusammen, der Pforte des Gerichts, der hl. Anna, der heiligen Jungfrau, deren Archivolten und Tympanen von einer Welt von Skulpturen bevölkert sind. Darüber entwickelt sich eine Galerie, geschmückt mit Kolossalfiguren von Königen, mögen es die Könige Frankreichs, oder mit größerer Wahrscheinlichkeit die von Juda sein. Ueber dieser alsdann erhebt sich die dritte Etage, die der heiligen Jungfrau, mit der immenen Rose, über welcher eine wunderbare Galerie von unbegrenzter Reinheit und Eleganz die vierte Etage bildet; die Ecken der Balustrade sind mit phantastischen Tierfiguren geschmückt, deren die Notre-Dame in ihren verschiedenen Teilen eine ganze Sammlung in den mannigfachsten und interessantesten Formen und Anwendungen aufweist. Diese Galerie hüllt die Basis der Türme ein mit ihrer brillanten Spitzenarbeit. Sie gibt uns in ihrem Fortschreiten vom Vollen zum Leeren ein unvergleichliches Beispiel von Geschmack, einen außerordentlich klaren Einblick in den Effekt, der im gotischen Relief und in der Verteilung der Massen liegt. Die letzte Etage, nicht die geringste, ist den Türmen reserviert, deren gigantische Arme sich über die Galerie ziemlich bedeutend erheben. Freilich sind die viereckigen Türme, bestimmt einen Helm von Steinen zu erhalten, schließlich nicht ausgebaut worden. Der Architekt hat sich bei der Plattform aufgehalten; vielleicht aus Mangel an Geld, vielleicht hat man das Werk so für vollendet geglaubt. In der That könnte das Hinzufügen des Fehlenden den Charakter und die Kraft der Fassade nur abschwächen. Ein aufmerksamer Beschauer wird wahrnehmen, daß der Turm der Nordseite merklich breiter ist, als der südliche; denn abgesehen von der ungleichen Zahl der Figuren an der Galerie der Könige ist auch die Pforte der heiligen Jungfrau weniger hoch als die der hl. Anna. Man mag diese Dissymmetrie erklären wie man will, sie gibt der Fassade sogar, meine ich, einen lebhafteren Anblick und einen eigenartigen Reiz der Schönheit.

Diese Fassade ist ein herrlicher Traum

der Vorzeit. Wie ein Blumengewinde fliegt das riesige Denkmal, der Gedanke und Gebet gewordene Stein im Aether; besonders ergreifend ist der Eindruck, wenn am Morgen die Majestät der Linien dieser Riesenfassade sich aus dem Nebel allmählich abhebt.

Es ist unmöglich, sich eine Idee von dem Glanze des ganzen Bauwerks in seinem Aeußeren zu machen, wenn man nicht in seine Flanken eindringt, seine Türme, Terrassen, Galerien durchwandert. Wie eigenartig war es mir zu Mute, als ich längs dem spitzengewöbten Gemäuer an den Höllenstraßen vorbei, deren eine mit ihren Klauen auf der Balustrade die Zunge heraus auf Paris streckte, bis zu den Mauern der beiden Zwilling Brüder kam, um den großen »bourdon« zu besuchen. Er hat einen tiefen, düstern Klang, als ob ihm die unheilvolle Stimme davon geblieben, daß er der von St. Germain l'Auxerrois Antwort gab, als jene die Bartholomäusnacht einläutete. Noch heute existiert in Paris das Sprichwort, das sich aus der Herenzeit herleitet: „Wenn man dich anklagt, die Glocke der Notre-Dame gestohlen zu haben, so lauf lieber gleich davon.“ Der Umfang der Türme erweist sich hier oben so bedeutend, daß man auf ihnen wie von einer Plattform oder Vergipfe niederblickt auf die Ungeheuer und das Geäste; alles, Bogen und Türmlein, erscheint uns als ein Geflecht von Blumen für die Himmelskönigin. Diese außerordentliche Klarheit wirkt zusammen mit der riesigen Steigerung der Maße. Die Pariser Kathedrale ist das erste Beispiel dieser bisher ungewöhnlichen Höhe (106 Fuß). Sie erscheint fast wider den Willen ihrer Meister so hoch gesteigert, weil durch die Menge der einzelnen Abteilungen, und ungeachtet jede von ihnen möglichst niedrig gehalten ist. Erst nach und nach, wo man das Strebesystem würdigen zu können gelernt hatte, überließ man sich ungehindert dem Bestreben nach freien, lustigen Verhältnissen, das in der Zeitrichtung begründet lag. So erhoben sich dann die Gewölbe der Kathedralen von Chartres zu 108, von Reims zu 115—120, von Amiens zu 132 und von Beauvais gar zu 146 Fuß. Das war das Aeußerste!

Außerordentlich interessant wäre es auch, das große ikonographische Ensemble der Westfassade einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Allein wir finden dazu Gelegenheit bei dem Besuch der Kathedralen von Amiens, Chartres und anderer, wo dieses große Werk der Ikonographie nicht nur nachgeahmt, sondern wesentlich gesteigert wurde. So bietet uns die Pariser Kathedrale im Aeußeren eine Eurythmie ohne Rivalen; die innere Schönheit ist nicht geringer. Es ist ein Bangen und ein Aufjubeln vor Freude, wenn man in das Innere des Domes eindringt und in diese gewaltige Perspektive seine Blicke schweifen läßt. Das Auge fliegt durch die rings um den Chor gewundenen doppelten Säulengänge empor an den innermessenen schlaufen Stockwerken und Galerien über einander, deren letzte mit ihren kühschwebenden Bogen und Kolonnen fast besflügelt erscheint. Je öfter man wiederkehrt, desto mehr staunt man diese gigantischen Verhältnisse an. Wir müssen uns erst an sie gewöhnen, wir haben keinen Maßstab für sie; es ist in der Tat ein Wunderbau, majestätisch, nicht ungeheuer, trotz der kolossalen Massen, viel zu leicht und zu harmonisch.

Das Schiff mit seinen zylindrischen Pfeilern und seinen Galerien, das ebenso wie der ganze Chor doppelte Seitenschiffe hat, bildet uns den vollständigten und reichsten Ausdruck des Stils der Pariser Gegend. Die dicken monostylen Säulen tragen eine Welt auf ihren Schultern, und die Körbe des Blätterwerks ihrer Kapitale lassen an die gigantischen Kolonnaden des alten Aegyptens denken. Es ist ein außerordentlich lebhafter Organismus im ganzen. Zwei Säulenreihen dienen als Träger der Seitenschiffe; diese sind aber abwechselungsweise monostyl oder umgeben von vier Halbsäulen. Die Tribüne des Chores setzt sich im Schiff und im Transept fort, ebenso groß und monumental. Sie ist erhellt durch Halbfenster mit Rosen, welche ein überschwengliches Licht verbreiten.

So bildet auch das Schiff eine der schönsten Konzeptionen mittelalterlicher Architektur; sie vereinigt in der vollendeten Harmonie die stolze Größe des 12. Jahrhunderts mit den Kombinationen des 13., mit den Härten der endenden Kunst die

entstehende Grazie der neuen; sie steht, wie L. Gonse¹⁾ sagt, „am flüchtigen Punkt des Jünglings- und Mannesalters“. Selbst im Vergleich mit Amiens, welches der Typus technischer Vollendung ist, wird die Pariser Kathedrale ein uner-schöpfliches Thema für das Studium der Künstler und Fachleute sein, ein Modell von Harmonie und Proportion, von richtigem Verhältnis unter allen Teilen.

Dazu noch die Masse von Erinnerungen bis auf Napoleon I.! Welche Predigten haben diese Kunsthallen durchtönt seit den Reden des hl. Dominikus bis auf die zündenden und begeisternden Worte des Père Lacordaire! Sieben Jahrhunderte voll von Wechselfällen, die sich im einzelnen auch an der Bauart nicht verleugnen lassen, und doch scheint es, daß die alte Basilika heute jünger und stolzer ist, als je zuvor.

Man sollte die Notre-Dame auch abends öfters besuchen, wenn die Kirche sich entleert und das Mysterium der Schatten in ihre Schiffe eindringt. Dann wird man durch die Poesie dieser großen Kunst des Mittelalters frappiert, durch ihre intime Verbindung mit den Gedanken und Gefühlen ihrer Zeit.

Wir setzen unsere Wanderung durch die Gefilde der französischen Gotik fort! Die Kathedrale von Chartres bietet uns die reichste und vollständigste Darstellung einer Enzyklopädie der philosophischen, theologischen und historischen Ansichten und Kenntnisse des Mittelalters. Sie möge als typisches Beispiel genauer hier beschrieben werden!

Zunächst ist die von alters her übliche Anordnung beibehalten, wonach die Nordseite der Kirche, links vom Haupteingang, den Darstellungen aus dem Alten Testament, die Südseite, rechts vom Haupteingang, dagegen denen aus dem Neuen Testament gewidmet ist. Die theologischen und philosophischen Darstellungen sind so verteilt, daß an dem südlichen Portal die christliche Weltgeschichte mit der Darstellung des jüngsten Gerichts, dem Ende und Ziele derselben abschließt, während alles übrige an der Nordseite mit den Geschichten des Alten Testaments in Ver-

bindung gebracht wird. Man sieht an der würdlichen Pforte die Schöpfungsgeschichte bis zur Vertreibung aus dem Paradies dargestellt in 36 Relieftafeln und 75 Statuen, dann die jüdische Geschichte in den drei Türöffnungen dieser Pforte. Hieran reiht sich eine zweifache Darstellung der Aufgaben des menschlichen Lebens, eine theologische und eine philosophische, jene in den Gurten der Türwölbung, diese in den Arkaden zu beiden Seiten der Pforte. In der Wölbung der Türe sieht man 48 Statuen, welche die Tugenden und Laster darstellen, und zwar sind nach außen die theologischen und politischen, nach innen die häuslichen und innerlichen angebracht. Sodann ist in den Arkaden durch eine Reihe von 103 Figuren die weltliche Arbeit der Menschen geschildert. Zunächst vertreten drei Figuren die Schulwissenschaft, soweit sie nicht theologisch ist, ein Philosoph, ein Geometer und ein Wahrsager treten auf. Sie sollen wohl dem Trivium, d. h. den drei höheren scholastischen Wissenschaften: Rhetorik, Geometrie und Astronomie, entsprechen. Daneben findet man die Arbeiten des bürgerlichen Lebens in zwei Kalendern dargestellt, von denen der eine die ländlichen Arbeiten des Ackermanns, Weinbauers u. s. w., der andere die städtischen Arbeiten der verschiedenen Handwerker nach den Monaten des Jahres geordnet enthält.

(Fortsetzung folgt.)

Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen.

Von Pfarrer Reiter.

In manchen aus dem Mittelalter stammenden Kirchen trifft man noch Sakramentshäuschen oder Frouwalme, und es gewährt einen eigenartigen, hohen Genuß, ihren Bau und ihre Schönheit zu betrachten und ihre Figuren in das Verhör zu nehmen, damit sie uns verraten, wie sie an ihre Stelle gekommen seien. Einem solchen Verhöre möchten wir im folgenden auch zwei Tiere unterziehen, welche man bisweilen an Wandtabernakeln angebracht findet. Wird es gelingen, sie zum Sprechen zu bringen?

In „Württemberg's kirchlichen Kunstaltertümern“ wird bei Hailfingen ein spät-

¹⁾ l'Art gothique S. 168 ff.

gotisches in Turmform gebautes Sakramentshäuschen erwähnt und gesagt, daß am Gesims der Nische je zwei Hunde lauern. Eben daselbst erfahren wir, daß in Dettingen, N. Rottenburg, auf dem Gesimse des spätgotischen Wandtabernakels in der dortigen Kirchhofkapelle Hund und Löwe ruhen. Ähnliches haben wir bei dem schlanken Sakramentshäuschen in der ehemaligen Klosterkirche zu Stetten bei Gethingen beobachtet: Vor der einen Türe des Tabernakels liegt ein Löwe, vor der andern ein Hund. In Wimpfen im Tal ist diese Art von Tabernakelbelegung (Veiningenscher Tabernakel) ganz besonders auffallend. Nach den Angaben bei Mone sind an der Türe des Sakramentshäuschens ein liegender Löwe oder Hund, an den drei Fenstern ein Hund mit Halsband, liegend, — ein solcher mit einem Knochen und ein räubiger Hund, welcher verendet, abgebildet. Also in vier Fällen Löwen oder Hunde vor den Sakramentshäuschen! Das kann offenbar kein bloßer Zufall oder keine bloße Spielerei sein, es müssen in den genannten Fällen, deren Zahl sich bei genauerer Beobachtung wohl noch vermehren dürfte, ¹⁾ den Künstlern oder ihren Auftraggebern besondere Ideen oder Gedanken vorgeschwebt haben. Suchen wir dieselben zu ermitteln.

Das Bild des Löwen fand und findet sowohl in der profanen, als auch in der kirchlichen Kunst mannigfache Verwendung, besonders häufig erscheint es an den alten Kirchenportalen, wo das Tier nach allgemeiner Annahme als Wächter — teilweise aber auch als Gegenzauber (vergl. das Weibsenhaupt) aufzufassen ist, damit die in böser Absicht sich Nahenden zurückgeschreckt werden. Von den Kirchenportalen könnte nun der Löwe sehr leicht an die Türen der Sakramentshäuschen gewandert sein, welche ja als Gottes- oder Herrgottshäuser im engeren Sinne zu bezeichnen sind. Unter dieser Voraussetzung würde dann der Gedanke an den Löwen, welcher außen Wache hält, und der Gedanke an den sakramentalen Christus, welcher drinnen wacht („Der Hüter Israels schläft und schlummert nicht“), zu einer schönen Einheit zusammenfließen. —

¹⁾ Löwen und Hunde an dem Gesimse des Sakramentshäuschens zu St. Georg in Dinkelsbühl!

Zu einem ähnlichen Resultate gelangen wir auf einem anderen Wege. Die Stufen zum Throne des Königs Salomo waren mit Löwen geschmückt (III. Buch der Könige 10, 18—20), und Löwen sieht man auch auf den Nachbildungen desselben (Münster in Straßburg; Bebenhausen).

Wird nun der Tabernakel als thronus Salomonis betrachtet, dann legt es sich ohne weiteres nahe, an dem Zugang zu denselben Löwen anzubringen, und so wäre es gar nicht unmöglich, daß wir die auf dem Gesimse lagernden Löwen bei den Wandtabernakeln zu den Löwen am Throne Salomos in Beziehung zu bringen hätten. — Endlich ist noch daran zu erinnern, daß in der heiligen Schrift Christus selbst mit einem Löwen verglichen wird in jener bekannten Stelle in der Apokalypse Kapitel 5, Vers 5, wo es heißt: „Es hat gesiegt der Löwe aus dem Stamme Juda“. Ist Christus ein Löwe, dann ist auch kein Zweifel darüber, daß sein Bild am Tabernakel Christus den Herrn symbolisieren und kund tun soll, daß er hier sein Löwenlager aufgeschlagen habe. Eine solche Auffassung hat echt mittelalterlichen Bodengeschmack, wie wir schon daraus sehen, daß auf einem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Löwentepich aus Villingen (Löwentepich = der mit dem Bilde des Löwen geschmückte Teppich, auf welchem der Professe im Mönchschor sein Gelübde ablegt) die Worte zu lesen sind: „ich wil die welt lan (lassen) und wil mich zuo dem Löwen han“ (halten).

Noch ein Gedanke. Bisweilen erblickt man auf oder an den Sakramentshäuschen das Bild des Auferstandenen (Weilberstadt), und es soll dasselbe wohl auf den Zusammenhang zwischen Eucharistie und Auferstehung hinweisen. Die gleiche Idee mag auch das Bild des Löwen zum Ausdruck bringen, sofern der Löwe früher vielfach als Symbol des Auferstandenen oder der Auferweckung von den Toten gegolten hat. Man denke nur an die Sage, daß der Löwe seine Jungen durch sein Gebrüll am dritten Tage zum Leben bringe. (Darstellungen: Schlussstein in Bebenhausen; das von Prälat Schneider beschriebene Urkultsche Antependium; Glasgemälde der Kathedrale von Bourges; früheres Glasgemälde von Wimpfen im Tal, jetzt im

Museum zu Darmstadt; Glasgemälde in der Grufkapelle des Mariä Empfängnisdomes zu Linz. Sinsion mit dem Löwen in Maulbronn, Münster in Konstanz.) Hierher gehört auch noch die Anwendung dieses Bildes in Konrad von Würzburgs goldener Schmiede, wo der Totenschrei des am Kreuze sterbenden Heilands die Toten weckt, wie der Löwe seine Jungen. Ist vielleicht der Löwe in der Felsenhöhle unter dem Kreuze auf dem Steinrelief zu St. Burchard in Würzburg auch als Symbol des Totenerweckers Christus aufzufassen?

Gehen wir nun zur Erklärung des zweiten Tieres an den Sakramentshäuschen über und fragen wir, wie denn der Hund dorthin gekommen sei.

Zunächst ist der Hund an dem Tabernakel wohl eine Anspielung auf die Worte in dem bekannten eucharistischen Hymnus des hl. Thomas von Aquin: »Ecce panis angelorum — vere panis filiorum — non mittendus canibus«. „Sehet hier die Engelspeise, wahrhaftig das Brot der Kinder, das man nicht den Hunden vorwerfen darf.“ Es soll das Tier den Gläubigen sagen, daß die Unreinen die Eucharistie nicht genießen dürfen. „Ferne bleib' Entheiligung!“ »Nolite dare sanctum canibus.« Matth. 7, 6. »Foris canes!« Apot. 22, 15. Aber kaum ist dieser Ton angeschlagen, so wollen schon auch die Gedanken mitanklingen, welche das kananäische Weib ausgesprochen: „Ja Herr, auch die Hündlein essen von den Brotsamen, die von ihrer Herren Tische fallen.“ Wie die Hündlein als Hausgenossen vom Brote ihrer Herrn etwas bekommen, so bekommen auch wir sündige Menschen als commensales Brot am Tische des Herrn. Within kann der Hund vor dem Sakramentshäuschen in bösem und in gutem Sinne gedeutet werden, und es will uns fast bedünken, daß die letztere Deutung einen gewissen Vorzug beanspruchen dürfe. „Lasset uns wie Hündlein zu den Füßen Jesu liegen,“ sagt einmal irgendwo der hl. Bernhard, und diese Worte des großen Heiligen sind es besonders, welche jene Sakramentshäuschen umtönen, vor deren Türen Hündlein lagern.

Wir könnten nun unsere Abhandlung schließen, allein, wenn es wahr ist, daß die Allegorie einen gar weiten Mantel

habe, dann müssen wir noch einige Punkte erwähnen. Bis jetzt ist es, wie es scheint, noch nicht gelungen, in einem Hymnus oder in einer Predigt eine Stelle ausfindig zu machen, welche beide Tiere mit einander nennen und eine einheitliche, hierher gehörige Idee mit ihnen verbinden würde. Deswegen ist man bei der Frage nach der letzteren mehr nur auf Vermutungen angewiesen und kann der Einbildungskraft freien Lauf lassen. Haben wir bisher bedacht, was jedes Tier einzeln spricht, so können wir jetzt darauf hinweisen, daß sie gemeinschaftlich vor dem Tabernakel ihr Benedicite verrichten. Ebenso können wir sagen, daß die angeführten Worte des kananäischen Weibes und die Worte im Psalm 103 V. 21 „catuli leonum rugientes, ut rapiant et quaerant a Deo escam sibi“ wieder zu einem schönen Accord zusammenklingen. Eine weitere Harmonie ergibt sich, wenn wir die Idee der Wachsamkeit festhaltend Löwe und Hund als Wächter vor der Residenz des sakramentalen Christus betrachten oder beide als Symbole von Tugenden ins Auge fassen. Diese Tugenden wären dann besonders Stärke und Treue, sei es, daß wir dabei an den starken und treuen Christus denken, oder aber an die Gläubigen, welche sich im heiligen Sakrament Stärke und Treue holen, also, daß sie gleich feuerschnaubenden Löwen von dannen ziehen oder Len und Drachen zertreten.

Der Kuriosität halber sei aus Monez „Wildenden Künsten am Brubaine und im Kraichgau“ eine Notiz angefügt, welche sich auf die Tiere am Sakramentshäuschen zu Wimpfen bezieht. „Die meisten Archäologen und Theologen, sagt Mone, haben sich bei Erklärung dieser Reliefe damit geholfen, daß sie dieselben nicht sahen. Andere haben nicht ohne beißenden Spott jene Tiere auf die vier Konfessionen bezogen, welche in der Dogmatik bezüglich des Abendmahls in Betracht kommen, nämlich die römisch-katholische, griechisch-schismatische, die lutherische und die calvinistische Lehre. Dies ist aber falsch, denn das Werk ist vor 1517 gemacht worden.“

Erwähnen wollen wir noch, daß über alten Kirchenportalen bisweilen ein Löwe und ein Ochs neben einander angebracht

sind, was wohl einen Hinweis auf das Leiden und die Auferstehung Christi bedeuten soll. Es wäre nicht undenkbar, daß man beide Tiere auch einmal vor den Sakramentshäuschen treffen könnte, doch haben wir noch nie von einem solchen Funde gelesen.

Im „Archiv für christliche Kunst“ — Jahrg. 1884 — wird auf S. 79 berichtet, daß ein Gemälde an einem früheren Privathaus in Bamberg einen liegenden Löwen zeige, auf dessen Rücken ein kleines Sündchen stehe. Die Erklärung gibt die Inschrift: „Esset turpe moveri“.

Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim.

Von F. K. Mayer, Pfarrer

Kirchen, welche dem hl. Märtyrer Kilian geweiht sind, gibt es in unserer Diözese viele, Stamminger (Festschrift des zwölfhundertjährigen Kiliansjubiläum 1889 S. 42) zählt deren 23 auf, ohne Bissingen a. d. E. und die in Mundelsheim mitzuzählen. In Mundelsheim, Ob. Marbach ist die Gottesackerkirche genanntem heiligen Frankenapostel geweiht. Ragt dieselbe auch nicht hervor durch ihre Größe oder Architektur, so ist sie doch ganz bedeutend durch ihre Wandgemälde, welche ihr Inneres einschließt und bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Finden sich freilich Spuren von Wandmalereien und auch einzelne Gemälde in Kirchen, welche der spätgotischen Zeit angehören und treten solche immer mehr zu Tage in unserer Zeit der Renovation; so ist doch der Fall gar selten, daß eine spätgotische Kirche solche Wandgemälde in allen Räumen ihres Innern aufweist, ja, daß nach den Spuren auch die Außenwände teilweise mit solchen bedeckt waren. Wahrscheinlich eine reichlich bemalte Kirche, wie wohl kaum eine andere in unserem Lande. Mundelsheim gehörte einst in das Bistum Speyer, hatte aber irgend einen Zusammenhang mit Würzburg, wie aus der Kiliankirche und = Gemäldezyklus zu schließen. In dieser Friedhofkirche vermutet Klemm (Christl. Kunstblatt 1895 S. 121—24) die frühere Pfarrkirche von Mundelsheim, von der sich später die Pfarrgemeinde allmählich entfernte und die Wohn-

häuser verlegte (wie bei der Alexanderkirche in Marbach), dann eine in der Mitte des Dorfes gelegene Kapelle oder Kirche zur Pfarrkirche erhob und einrichtete. Daher wird diese genannte Pfarr- und Gottesackerkirche seit der Reformation nur noch zu Leihengottesdiensten verwendet. Diese Nichtbenützung als Pfarrkirche war für den Bilderreichtum, von welchem ihr Inneres strahlte, nur vorteilhaft, eben deswegen wurden keine Emporen eingezoogen, keine Fenster in die Wände eingebrochen, keine baulichen Veränderungen notwendig, so daß drei Viertel des einst vorhandenen Gemälde reichthums der Zerstörung entgingen und bis auf unsere Tage sich retteten.

Im Jahr 1440 war in dem Dorfe ein Brand ausgebrochen, durch welchen ohne Zweifel auch die Kirche zerstört oder stark beschädigt wurde. Nur der Chor und der ins Achteck übergehende Turm überlebten die Zerstörung und wurden dem Neubau der gotischen Kirche von 1550, welche jetzt noch steht, einverleibt. Nur die Fenstermaßwerke dieser Kirche sind ausgeschlagen, wurden aber in neuerer Zeit durch neue ersetzt.

Als Erbauer und Stifter dieser Kirche wird von Romig (St. Kilian in Mundelsheim) wahrscheinlich vermutet: Bernolt von Urbach († 1460) und dessen Gemahlin: Anna von Benningen († 1461), welche beide im Jahre 1450 „eine ewige Fahrzeit und ein Begängnis“, d. h. eine Seelenmesse am Sterbetage stifteten und welche beide in der Kirche ihre letzte Ruhe gefunden haben. Die Gruft war das Erbbegräbnis der Familie Urbach. Haben sie wohl auch die neuerbaute Kirche mit den herrlichen Wandgemälden schmücken lassen? oder etwa der letzte Urbacher: Theodorich v. Urbach († 1476), der ebenfalls in der Kirche seine letzte Ruhestätte erhalten und hier der Auferstehung entgegenzuschmuntert? denn in dieser Zeit (1460—80) sind die Gemälde entstanden. Auf diese aufgeworfene Frage ist wohl keine Antwort mit Sicherheit zu geben, ebensowenig, wie auf jene nach dem Künstler, welcher diese schönen gotischen Gestalten in ihrer Menge auf die Wandflächen hinauberte. Denn keinen Namen kann uns bis jetzt die Geschichte nennen, kein Zeichen in den bemalten

Flächen verrät seine Abkunft, nur sein Bild hat er mehrfach verewigt in den figurenreichen Bildern — es ist „ein ansprechendes, biederer und dabei kraftvolles Gesicht, nicht unwert, einem der großen Chorbilder zum Modell zu dienen“. (Römig.)

Diese neuerstellten Bilder des Künstlers haben vielleicht nur kurze Zeit das Auge der Andächtigen erfreut, um dann wieder in den Schlaf unter der Tünche zu versinken bis zur Auferstehung bei der notwendigen Renovation der Kirche. Es drängt sich nämlich dem Betrachtenden die Vermutung geradezu auf, daß diese Wandgemälde nach wenigen Jahrzehnten zur Zeit der Reformation übertüncht wurden; „man fürchtete, daß sie dem in der katholischen Kirche im Schwange gehenden Heiligendienst (= bestehenden Heiligenverehrung) neuen Vorschub leisten möchten und diesem Umstand dürfte es wesentlich zu danken sein, daß die Bilder teilweise eine merkwürdige Farbensfrische behalten haben.“ In der Folgezeit wurden dann die Wandflächen noch wiederholt übertüncht.

Die Bilder zeigen charaktervolle Köpfe, einige von besonderer Lieblichkeit und sind nicht das Werk eines gewöhnlichen Malers, sondern eines Künstlers. Sie wurden bei der Restauration nicht übermalt, sondern nur das Fehlende wurde ergänzt.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Bilderzyklen über und beginnen wir im Chor der Kirche, so sehen wir in den acht Gewölbekappen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier lateinischen Kirchenväter, welche in natürlicher Größe als die größten Einzeldarstellungen mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausgeführt sind: ausdrucksvolle, ehrwürdige Gestalten. Die Rippen des Gewölbes sind mit einem Blätterornament, der Schlussstein zeigt drei inskulierte und bemalte Blätter. Die Nordseite des Chors bedeckt ein symbolisches Bild. Zuerst dachten wir bei Betrachtung dieses interessanten, wohl einzig dastehenden Bildes an eine eigentümliche Darstellung von Christus als dem Kelchtreter, welche sich im Mittelalter öfter findet (z. B. Klein-Romburg). Klemm aber nennt es eine sogenannte Hostienmühle. Eine Abbildung findet sich in Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale I. 392. Beschreiben

wir nun dieses Bild. Gott Vater mit Krone und Nimbus, von den vier Evangelistensymbolen mit Inskriptband umgeben, hält seinen Sohn, welcher nur mit dem Leinentuch bekleidet, mit der Dornenkrone gekrönt und mit den Wundmalen in Händen und Seite versehen ist, im Arme und läßt ihn von obenher in die trichterförmige Oeffnung ein; seine Füße bis an die Knie befinden sich schon in dem Trichter, welcher auf einem Mühlensteine des mühlenartigen Gerätes sich befindet. Unter diesem Rasten ist ein großes Rad sichtbar, das von den Aposteln (mit Heiligenscheinen) in Bewegung gesetzt wird; die sechs Apostel östlich in $\frac{1}{3}$ natürlicher Größe sind erhalten, die sechs westlich sind verdorben. Unter diesem gemalten Bilde befand sich wohl, wie so oft in gotischen Kirchen das Sakramentshaus. Was bedeutet nun dieses Gemälde? Klemm erwidert: „Durch das Hingeben des Sohnes seitens Gottes wird das Mahl in der Mühle dazu bereitet und gewandelt, um unten in der Hostie den Leib Christi den Gläubigen zur Anbetung darzustellen. Kurz, es ist jene Versinnbildlichung des Dogma von der Transsubstantiation.“ Ob ein Sakramentshaus vorhanden war, ist nicht sicher; ein Grabstein nimmt dessen Stelle ein. Zur Anbetung diente eine solche Darstellung nicht, sondern zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostien. So würde das Bild andeuten von Christus, was der Märtyrer Ignatius von sich in seinem Martyrium sagt: „frumentum (Christi) sum, (dentibus bestiarum) molar, ut panis mundus inveniar.“ Christi ist das Samentorn, „granum frumenti, cadens in terram“ (Joh. 12, 24), das Gott der Vater durch die Mühle mahlen läßt, um es unter der Gestalt des Brotes durch die Apostel den Gläubigen darzureichen. (Als wir dieses Bild zuerst als das des Kelchträtters ansahen, wollten wir es uns auf folgende Weise erklären: Christus, von seinem Vater hingegeben als Traube, welche durch die Steine zerdrückt wird, um unten am Rad als Wein heranzufließen; eine Art Ablauf für Wein am Rad ist sichtbar; aber die Apostel als Kelterer lassen wohl diese Deutung nicht zu; denn es wären als Kelterer eher Juden zu denken.)

Näheres über Hostienmühlen suchten wir vergebens in verschiedenen Werken. Nur bei Menzel (Christliche Symbolik I. 418) fanden wir eine kurze Mitteilung, und zwar vermutet er unter dieser Darstellung eine „kezerische Satyre“. Denn so lauten seine Worte: „Wie der Leib Christi zur Hostie werden konnte, versinnbildlichte sich ein grober Humor, in dem vielleicht schon kezerische Satyre verborgen liegt, in mehrfachen Bildern späterer Zeit. Auf einem alten Bilde in Worms drehen die Apostel eine Handmühle, worin Christus geworfen wird und unten kommt die Hostie heraus. Verdenmeyer, Antiq. I. 56. Ein ähnliches Bild zu Tribsee in Pommern. In Heilsbrunn tritt Christus die Kelter und unten fallen Hostien heraus. Waagen, Kunstwerke in Deutschland I. 316.“ Diesen drei ähnlichen Bildern schließt sich auch das in Mundelsheim als weiteres an. Bei Waagen fanden wir das Bild von Christus als Keltertreter, das er nicht in Heilsbrunn, sondern in der Gumbertuskirche in Amsbach sah, folgendermaßen beschrieben: „Christus, eine Kelter tretend, welche von Gott Vater gedreht wird, wird von der Schmerzensmutter, an deren Brust fünf Schwerter, unter dem rechten Ellenbogen unterstützt. Aus der Kelter fallen Hostien hervor, welche der Papst in Kelchen auffängt. Ihm gegenüber der Stifter, ein kniender Geistlicher. In der Luft vier schwebende Engel. Große lateinische Spruchzettel dienen dazu, die Bedeutung des Mysteriums des Opfertodes Christi noch näher zu bezeichnen.“ Diese Beziehung auf den Opfertod Christi will uns besser gefallen, als jene auf die Transsubstantiation allein, und wir hätten in Mundelsheim dann eine Illustration zu Isaia (53, 10): „Der Herr wollte ihn zermalmen in Leiden; wenn er dahingegeben als Sündopfer sein Leben, wird er schauen dauernde Nachkommenschaft.“

Die andern Seiten des Chors, die Ost- und Südwand desselben und die Ostwand des Chorbogens bedeckt ein Zyklus von zehn Darstellungen aus dem Leben des Frankenapostels und Kirchenpatrons, des hl. Kilian und seiner beiden Genossen Koloman und Totnan in $\frac{1}{4}$ natürlicher Größe, zum Teil in noch kleinerem Maßstab. Im ersten Bilde

predigt der hl. Kilian vor dem Frankenherzog Gosbert; im zweiten tauft der Heilige den Herzog, von welchem in einem Zuber nur der entkleidete Oberkörper sichtbar ist, durch Aufgießen des Wassers. Im dritten Bild dingt Gailana, des Herzogs Gattin, eine zweite Herodias, während dessen Abwesenheit zum Kampf mit dem Friesenfürsten Katbod, einen Mörder zur Ermordung des hl. Kilian und seiner beiden Genossen, da Kilian gleich Johannes dem Täufer dem Herzog befohlen hatte, Gailana zu entlassen. Im vierten kleineren Bilde über dem südlichen Chorfenster hat Kilian, im Bette sitzend, neben seinen beiden liegenden und schlafenden Glaubensboten eine Erscheinung Gottes. Das fünfte Bild auf der Ostseite des Chorbogens zeigt das Märtyrium der drei Glaubensboten; das sechste an der gleichen Wand enthält die Verscharrung der Leichname mit ihren Büchern und Gefäßen, um die Spur der Untat zu verdecken, in einem Pferdestall. (Schluß folgt.)

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortsetzung.)

Vom Jahre 1832 an gab dann Aufseß den „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters“ heraus, der vor allem eine genaue Kenntnis von allen noch vorhandenen alten Quellen und Denkmälern vermitteln sollte. Vom Plane eines Museums verlautete aber im Vorworte zu diesem „Anzeiger“ noch nichts.

Im Herbst desselben Jahres siedelte dann Aufseß nach Nürnberg über und sammelte hier rasch einen Kreis gleichgesinnter und gleichstrebender Männer um sich, darunter den bekannten Architekten Heideloff. Im Jahre 1833 entwickelte er dann in einer Versammlung von Kunst- und Altertumsfreunden seinen Plan. Von einem Ausschuss wurden Statuten entworfen, welche besagten, „daß die Gesellschaft den Zweck habe, zu Nürnberg teils in Originalen, teils in Kopien eine möglichst vollständige Sammlung von Denkmälern älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst zu begründen sowie alljährlich daselbst eine Versammlung der Freunde älterer deutscher Geschichte, Lite-

ratur und Kunst zu veranstalten. Die Sammlung, deren 15 Abteilungen kein noch so entlegenes Gebiet im weiten Umkreise der Kultur und Kunst der deutschen Vergangenheit unterücksichtigt lassen, soll durch Geschenke, Leihgaben und Ankäufe aus den Ueberschüssen der Gesellschaftskasse gebildet werden, ihre Benützung für jedermann frei sein. Die Gesellschaftszwecke kann jedermann, wer nur immer will, durch Beiträge oder Leistungen fördern; als Mitglieder können alle deutschen Staatsbürger aufgenommen werden". Allein dem Unternehmen entstand eine gewaltige Opposition, hauptsächlich durch einen Aufsatz in den „Blättern für literarische Unterhaltung" seitens des Gelehrten und ehemaligen Regierungsdirektors Ritters v. Lang in Ansbach. Der Eindruck dieser Gegnerschaft war nicht zu verwischen, und da sich auch in Nürnberg selbst das Mißtrauen regte, gab Aufseß vorerst seinen großen Plan auf und zog seine Sammlungen zurück und begab sich wieder auf seine väterlichen Güter, allerdings seinen großen Plan niemals aus den Augen verlierend. Auf der zweiten Germanistenversammlung zu Lübeck 1847 erreichte er, daß eine Kommission von drei Männern eine eingehende Beratung über seine Pläne pflegte. Allein das Jahr 1848 verhinderte ein weiteres Vorgehen, und erst die dritte Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher, die vom 16. bis 18. August 1852 unter dem Vorsitz des Prinzen Johann, Herzogs zu Sachsen, dem nachmaligen König, zu Dresden gehalten wurde, erweckte das Germanische Museum zum Leben.

„Geboren war nun das Germanische Museum, aber schwach und hilflos ist es zur Welt gekommen", und es handelte sich daher vor allem darum, denselben eine feste Grundlage zu schaffen. Hans Freiherr von und zu Aufseß aber, der Gründer und erste Vorstand der Anstalt, arbeitete nun unermüdblich und eifrig nach verschiedenen Richtungen hin an der Befestigung und dem inneren Ausbau seiner Schöpfung. Er begann alsbald mit einer noch sorgfältigeren Durchbildung und Ausgestaltung der Verfassung als der Grundlage des Museums. Bis zum Zutritt des provisorischen Gelehrten-

ausschusses, der im September 1853 ziemlich gleichzeitig mit der dritten Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsforscher in Nürnberg tagte, hatte Aufseß eine ganze Reihe tiefeinschneidender neuer Bestimmungen, Grund- und Leitsätze, sowohl für den geschäftlichen wie für den wissenschaftlichen Betrieb der Anstalt mit den bisherigen Satzungen zusammen in ein System gebracht, das nun im wesentlichen und nur mit geringen Abänderungen die Billigung der Versammlung fand. Aus den Mitgliedern des Kollegiums der 24 Beisitzer, das, wie erwähnt, nunmehr am 16. September 1853 gewissermaßen als Oberaufsichtsbehörde definitiv gewählt wurde, ward ein engerer Ausschuß, der Lokalausschuß, gebildet, bestehend aus den am Orte des Museums wohnenden Mitgliedern. Ein weiterer Kreis, der Gelehrtenausschuß, sollte bestehen „aus einer unbestimmten Zahl von Männern der Wissenschaft und Kunst, welche die Aufgabe haben, soweit es in ihrer Zeit und in ihren Kräften liegt, zur Förderung der wissenschaftlichen und artistischen Zwecke des Museums beizutragen. Die Mitglieder dieses Ausschusses müssen daher für irgend eines der verschiedenen Fächer der Wissenschaft oder Kunst des Museums ihre Mitwirkung zusagen". Zu diesen ersten Ehrenmitgliedern gehörten unter andern Alexander von Humboldt, Jakob Grimm, Wilhelm Wackernagel, Dahlmann, Geisebrecht, Heinrich Leo, Einrock, Döllinger u. s. w. Auch nach der letzten Statutenänderung oder richtiger nach der Neuorganisation des Museums im Jahre 1894 besteht der Gelehrtenausschuß neben dem Verwaltungsausschuß noch zu Recht, nur daß etwa seit 1880 keine Neuwahlen mehr vorgenommen worden sind und der Gelehrtenausschuß auch nicht mehr zu Beratungen zusammentritt.

Die neuangestellte Geschäftsordnung sah aber außer dem Leiter der Anstalt, Freiherrn von Aufseß, auch einen Vizestand vor, den Rektor der Gewerbeschule zu Fürth, Dr. Beng, ferner eine ganze Anzahl von Stellen für wissenschaftlich oder künstlerisch gebildete Beamte, für Verwaltungs- und Subalternbeamte, die auch sogleich ihre Besetzung gefunden hatten. Zu diesen ersten Mitarbeitern des Frei-

herrn von Aufseß aus der Frühzeit des Museums gehörte vor allen Dr. G. K. Frommann (geb. 1814 in Koburg), der die Leitung der Bibliothek und des Archivs sowie die Redaktion des im Jahre 1857 neubegründeten „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit“ übernahm, ferner August von Ege, der eine Dürerbiographie verfaßte, Ernst Hektor von Kurich, der zuerst für die Korrespondenz und Protokollführung tätig, später als Sekretär für Archiv und Bibliothek dem Museum seine Dienste gewidmet hat und besonders noch als Verfasser einer „Geschichte des germanischen Museums von seinem Ursprunge bis zum Jahre 1862“ genannt sei, die zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Anstalt als Festschrift erschien. Ferner zu nennen sind die beiden Brüder Jakob und Johannes Falke. Die Anstalt sollte zugleich auch eine Auskunftsstelle großen Stiles für alle Anfragen aus dem Gebiete der historischen Wissenschaften werden. Zur Beantwortung solcher Fragen schwieriger Art sollte wesentlich auch der Gelehrtenauschuß dienen, daher jedes Mitglied desselben nach Möglichkeit ein ganz bestimmtes, eng umgrenztes Spezialgebiet zu benennen hatte, auf dem seinem Wissen und seinem Worte autoritative Bedeutung beizumessen wäre. Auch sollten stets Beamte zur Verfügung stehen, um etwa, wenn es nötig wäre, oder gewünscht würde, Privatansammlungen, insbesondere Familienarchive zu ordnen und zu katalogisieren. Dazu ward alsbald sowohl eine Gipsgießerei, als auch ein Zeichnungsatelier beim Museum eingerichtet, die zusammen eine ganze Anzahl jüngerer Künstler beschäftigten. Damit kam man natürlich über den Rahmen und das Ziel eines Museums hinaus.

Man handelte es sich aber auch um die materiellen Mittel, welche für Aufseß eine Hauptfrage bildeten. Er errichtete, um solche zu erhalten, vor allem Agenturen, oder, wie man sie seit 1860 nannte, Pfllegschaften, die zu Zeichnungen von Beiträgen, einmaligen wie Jahresbeiträgen, einladen und dieselben einziehen sollten. Diesen Pfllegschaften, die in möglichst vielen Orten Deutschlands und im Auslande errichtet wurden, stand eine sogenannte Aktiengesellschaft zur Seite, die aber bloß darin

bestand, daß die „Aktionäre“ lediglich Wertpapiere dem Museum zu freiem Zinsgenuß für eine bestimmte Reihe von Jahren darliehen.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Barth, Herm. „Geschichte der geistlichen Musik“, Gustav Schloßmanns Verlagsbuchhandlung, Hamburg. 188 S. mit 34 Illust. geb. M. 2.

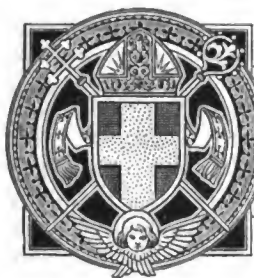
Es ist für jedermann ein Vergnügen, unter Führung dieses trefflichen Werkes eine Wanderung durch die Auen der geistlichen Musik zu unternehmen. Dem Verfasser ist zuzuerkennen, daß er in sachlich gemessener, möglichst objektiver Darstellung alles Wissenswerte zugleich in angenehmer Form bietet. In anerkannter Weise widmet er der geistlichen Musik des Mittelalters den ersten Hauptteil; die Höhe des katholischen Kirchenstils, Palästina und seine Zeitgenossen kommen trotz der durch den Umfang bedingten Kürze zu ihrem Rechte. Die Abschnitte über Händel, Haydn, Mozart u. a. gehören zum Besten. Auch die Behandlung der neueren und neuesten Zeit ist durchaus befriedigend. In einem Schlußabschnitt unterläßt es der Verfasser nicht, u. a. dem Bestreben des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins“, der Gründung Franz Witzs, dessen Leben und Wirken ein gefälliges Abschnitt gewidmet ist, Anerkennung zu zollen. Süßliche Illustrationen, so das Titelbild, Rafaels hl. Cäcilia, die Porträts von Palästina, Händel, Bach u. a. erhöhen den Wert des Werkes. Deshalb ist das Buch unbedingt zu empfehlen, auch im Interesse einer größeren Verbreitung des Verständnisses für geistliche Musik.

Der Adlerprinz. Roman von Graf La Rosée. Geh. M. 3.50, geb. M. 4.50.

Der Roman erscheint als vierter Band des zwölften Jahrgangs der Veröffentlichungen des „Vereins der Buchfreunde“. (Alfred Schall, Hofbuchhandlung, Berlin W. 80.) Wenn auch der Inhalt sich über das Mittelmaß moderner Romanschriftstellerei nicht wesentlich erhebt, so finden sich doch manche Schönheiten, die denselben lesenswert machen. M. Sch.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Dieselbe zeigt einen Altarschrein aus der Pfarrkirche zu Hersbruck, der dem Germanischen Museum zur Aufbewahrung übergeben ist. Er stammt aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts und ist eine Prachtarbeit in Figur und Ornamentenschnitzerei. Die heilige Jungfrau mit dem Kinde und die vier lateinischen Kirchenväter: Augustinus, Gregorius, Hieronymus und Ambrosius sind Gestalten voll Höheit und Würde. Das Blatt ist in Dreifarbenbrudruck hergestellt von C. Ristler in Nürnberg und der Festschrift „Das Germanische Nationalmuseum von 1852—1902 von Dr. Theodor Hampe“ entnommen.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dettel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.2) durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Preis. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

(Fortsetzung.)

Es dürfte hier nicht uninteressant sein, zum Vergleich an die 54 Reliefs und 16 Statuen zu erinnern, die an den 3 unteren Stockwerken des Florentiner Glockenturms zu sehen sind. Dort ist die Beschäftigung der Menschen historisch in eine Darstellung der Kulturgeschichte gekleidet. Dagegen fehlt die Geschichte des Alten und Neuen Testaments. Die Auffassung ist eigentümlicher als die von Chartres und in manchen Beziehungen geistvoller.

Außer dieser skulpturellen Enzyklopädie ist noch das Ensemble von Glasgemälden¹⁾ zu beachten, das in der edlen Basilika von Chartres einen ausgezeichneten Platz einnimmt. Es ist das bemerkenswerteste und vollständigste Ensemble, das einzige ganz komplette, das auf uns gekommen ist. Wer immer diese Kathedrale besichtigt und studiert hat, wird gerne zugeben, daß es ein feenhafter Eindruck ist, den dieser Wald von herrlichen Glasgemälden hervorruft. Die Zahlen haben hier Worte! Diese durchsichtige Dekoration umfaßt nicht weniger als 125 große Fenster, 9 große Rosen, 85 mittlere Rosen und 12 kleine, und bedeckt eine Fläche von mehreren Tausend Quadratmetern. Interessant sind die Persönlichkeiten, die auf den Fenstern als Stifter figurieren; neben dem hl. Ludwig, Ferdi-

nand von Kastilien, Amanry von Montfort, Pierre de Courtenay u. a. erscheinen Kaiser, Tuchmacher und andere Handwerker. Die Glasgemälde von Chartres gehören beinahe ganz zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die schönsten Fenster, die der Seitenwände sind aus dem ersten Viertel; die große westliche Rose stellt das letzte Gericht dar. Interessant sind namentlich die drei Fensterfüllungen unter dieser Rose, die aus dem 12. Jahrhundert stammen; sie stellen den Baum Jesses, die Kindheit Jesu und die Passion dar. Die große nördliche Rose, »la rose de France«, welche vom hl. Ludwig gestiftet wurde, ist der Verherrlichung der hl. Jungfrau geweiht; in den Fenstern, die unter der Rose liegen, sieht man die Figuren der hl. Anna, Melchisedechs, Aarons, Davids und Salomons. Die Südrose ist der Glorifikation Christi gewidmet; darunter die Jungfrau und die 4 großen Propheten, Isaias, Jeremias, Daniel und Ezechiel, jeder einen der vier Evangelisten tragend. Auch Fürsten und Fürstinnen des 13. Jahrhunderts sind in den Glasgemälden des Querchiffs dargestellt. In den unteren Fensteröffnungen, welche die Seitenschiffe erhellen, sieht man in farbenprächtiger Ausführung, mannigfaltiger Zeichnung und fruchtbarer Erfindung Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, aus dem Leben der Heiligen und der Geschichte der Kirche. Die hohen oberen Glasgemälde sind mit Figuren von kolossalen Dimensionen, wahren Meisterwerken der dekorativen Kunst, geschmückt, weniger sorgfältig in der Ausführung, da sie bestimmt sind, von ferne

¹⁾ Ueber französische Glasmalerei vgl. De Lasteyre, Histoire de la Peinture sur Verre d'après les Monuments en France.

gesehen zu werden. Es sind Propheten, Apostel, Heilige und andere Personen, Wohltäter der Kirche, wie der hl. Ludwig, Ferdinand von Kastilien, Simon von Montfort u. a.

Die Glasmalerei von Chartres hat manche Verwandtschaft in Farbe und Technik mit der von Reims. Leider hat diese Kathedrale nur die hohen Fenster bewahrt; aber diese sind von schönster Ausführung und vom reinsten Stil. Auch die der Kirche von Saint-Nemi sind wohl aus derselben Zeit, vielleicht von denselben Künstlern ausgeführt; die auf der Nordseite, so ist es auch in Chartres, sind die am besten erhaltenen. Wenn wir von den Pariser drei Rosen, die mit Recht berühmt sind, und von den Glasgemälden der St. Chapelle absehen, so gehören u. G. noch die zehn alten Fensterfüllungen in Rouen mit zu den bedeutendsten; sie sind von einer seltenen Art der Farbe und außerordentlichen Feinheit der Ausführung. Das vollständigste Ensemble nach Chartres, das ich auf meinen Wanderungen kennen lernte, ist der Glaschmuck von Vourges, woselbst namentlich die Fenster des hohen Chores durch die Intensivität und die außergewöhnliche Stufenleiter der Töne sehr bemerkenswert ist; dieses merkwürdige, vielangewandte Rot und Orange prägt sich dem Beschauer unwillkürlich ein und trägt zur feierlichen Stimmung, die uns in dem ehrwürdigen Gotteshaus fesselt, außerordentlich viel bei. Doch lassen wir Chartres und setzen unsere Reise nach Reims fort, dessen Kathedrale die Bestrebungen der Architekten von Paris und Chartres fortführt und die Vollenendung von Amiens wirksam vorbereitet.

Die Kathedrale von Reims ist 1249 begonnen und das 13. Jahrhundert hindurch fortgesetzt worden.

Wir erfahren aus einer Grabchrift den Meister des Baues, Robert de Concy. Wenn je irgendwo an einer der großen Kathedralen, so lassen sich hier altertümliche romanisierende Nachklänge in deutlicher Weise erkennen, ich meine in der Massenhaftigkeit der unteren Konstruktionen, zum Teil auch in Einzelformen des unteren Aufbaus.

Es wäre nicht schwer, diese Momente auch an anderen Bauten der Cham-

pagne aus dieser Zeit nachzuweisen, so daß man versucht sein könnte, in der Kathedrale ein Ergebnis der Lokalschule, einer Bauschule der Champagne, aus welcher der Meister des ersten Entwurfs hervorgegangen sein mag, zu sehen. Der Bau ist namentlich mit Rücksicht auf die Momente, welche auch im Äußeren eine bewegte Entwicklung anzeigen, außerordentlich interessant und instruktiv.

Die Kathedrale besteht aus einem langgestreckten, dreiteiligen Vorderschiff, einem dreischiffigen Querschiff und aus einem fünfschiffigen Chor, der in einen Kranz von fünf Absiden übergeht. Die Fenster zeigen eines der ersten Beispiele von bestimmt ausgebildetem Maßwerk, indem die Doppelfenster und die Rosette, die in Chartres noch getrennt erscheinen, sich einer gemeinsamen Umrahmung einreihen und sich zu belebten Gliedern gestalten. Die Höhenwirkung des ganzen Innern ist eine gewaltige; sie ist auf das bisher unerreichte Maß von 39 Meter gesteigert, war aber nur möglich durch ungewöhnliche Anlage der Pfeiler und Mauern und Widerlager. Allein ich gewann nicht den Eindruck, den Lübke¹⁾ kundgibt, daß die Massenhaftigkeit der Pfeiler und Mauern die schlanke Verhältnisse nicht recht zur Geltung kommen lasse. Mehr stört den Eindruck dieses sonst so großartigen harmonischen Ganzen der Umstand, daß die oberen Fenster noch die alten Glasgemälde haben, während alle unteren sie einbüßten. Dadurch überströmt zu reichliches und zu kaltes Licht den Raum des Beschauers. Vielleicht auch tut die etwas kurze Entwicklung des Chors bei dem so langgestreckten Schiff der Gesamtwirkung Eintrag.

Im Äußeren entwickelt sich ebenso bereits die edelste Ausbildung des Strebesystems der französischen Gotik. Die Streben der Seitenschiffe sind noch ziemlich mäßig gehalten, die Seitenschiffe selbst steigen als mit leichten Turmspitzen gekrönte Tabernakelbauten empor, die Strebebögen gliedern sich und bilden sich an ihrer Oberfläche dachartig.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Fassade zu, an der die Kunst dieser Epoche

¹⁾ Geschichte d. Archit. Leipz. 1886, S. 54.

ihre glanzvollste Ausbildung erhält! Leider ist das Maß architektonischer Reinheit und Klarheit durch zu reiche plastische Ausstattung fast überschritten. Im ganzen finden wir aber das System der Gliederung, wie es seit der Kathedrale von Laon befolgt war, zur klaren Entfaltung gebracht. Sie ist dreiteilig, durch wichtige Streben abgeteilt, welche tabernakelartige Abschlüsse tragen. Die drei Portale sind Halle und Türgliederung zugleich, geben aber das architektonische Gesetz gegen das bildnerische so ziemlich preis, da sie statt der eigentlichen Dachung nur mehr mit Scheingiebeln versehen sind; auch diese sind mit Skulpturen ausgeschmückt. Prächtig wirkt im Mittelfeld die große Rose mit ihrem Maßwerk, zu beiden Seiten öffnen sich zierlich schlanke spitzbogige Maßwerckenster; darüber zieht sich eine durchgehende Statuengalerie hin. Dazu noch die leichten Turmgeschosse in edelster Behandlung gotischer Form — und doch läßt sich der Eindruck nicht verwehren, daß im Ganzen noch die großen Linien der Horizontale vorherrschen. — Der berühmte Baumeister Viollet-le-Duc erklärt, ¹⁾ daß die Kathedrale ursprünglich auf sieben Türme angelegt gewesen sei, von denen wir freilich nicht wissen, wie weit sie geführt waren, als der verhängnisvolle Brand von 1481 das Dach der oberen Partie zerstörte. Diese Anlage wäre allerdings nicht ohne Vorgang; denn sie tritt bereits, wenn auch unvollendet, an der ebenfalls außerordentlich interessanten Kathedrale von Laon in größter Stättlichkeit auf.

Man kann sich nicht von Reims trennen, ohne noch einiger Details des bildnerischen Schmuckes der mächtigen Kathedrale in kurzen Bemerkungen zu gedenken. Es würde ja ein ganzer Band nicht genügen, dieses Volk von 2500 Statuen, die dort ein wahres Museum von dekorativen und monumentalen Skulpturen bilden, zu beschreiben. Teilweise sind die Figuren, namentlich die der Gurt Pfeiler, älter als die Rekonstruktion, und manchmal harmonisieren sie nicht mit dem architektonischen Stoff. Aber die Details

dieses verschwenderischen Bilderschmuckes sind wunderbar! Die 22 Kolossalstatuen der Pfeiler des Mittelportales und des linken sind besonders berühmt. Es gibt vielleicht nichts Auserleseneres und Lebendigeres in der Kunst des 13. Jahrhunderts, als die Porträts dieser Bischöfe und Fürsten. Am Mittelportal sind die zwei Figuren der Heimsuchung und die beiden der Reinigung Mariä außerordentlich bedeutend, in den vier andern wollte man die Magier und eine Königin bei ihnen sehen. Am linken Portal treten die hauptsächlichsten Erzbischöfe von Reims und seine ersten Märtyrer, Saint Remi mit seiner Mutter Célinie, der hl. Apollinaris, Begleiter des hl. Nicarius u. s. w. auf. Diese 22 Figuren von hoher Statuatur, abgeschliffen und geschwärzt durch die Zeit, mit ihrer süßlichen Mimik und ihrem milden Ernst sind der Glanzpunkt der Portale von Reims. Nicht minder großartig wirkt in der Höhe über der großen Vogenrundung die kolossale Gruppe der Krönung Mariä, die im Strahle der Sonne leuchtet wie die glänzenste Goldschmiedearbeit.

Was man in Reims ohne Vorbehalt bewundern muß, die grandiose Konzeption des Werkes, die mächtige Ausführung, die prächtige Anordnung der Westfassade und das harmonische Zusammenstimmen der Ornamentation, das alles finden wir in noch viel feinerer Weise ausgedacht und angewandt mit ebenso viel Maß als Richtigkeit und Zweckmäßigkeit an dem Zuvel gotischer Banten des 13. Jahrhunderts, an der Kathedrale von Amiens.

Der äußere Effekt dieses berühmten Bauwerkes ist außerordentlich bedeutend und imposant, wenn man sich ihm nähert, steht aber trotzdem nicht im Verhältnis mit der wirklichen Innensität seiner Proportionen und seinem künstlerischen Wert. Die Notre-Dame von Amiens ist erbaut im Mittelpunkt einer großen Stadt ohne Charakter. Nichts von dem, was sie umgibt, ist geeignet, ihre Schönheit und ihre Dimensionen zur Geltung kommen zu lassen. Denn der Werkmeister der Ile-de-France, der die Pläne zur gegenwärtigen Kathedrale gab, ein Laienarchitekt Robert de Luzarches, dem in der

¹⁾ Dictionnaire raisonné de l'Architecture française II S. 324.

Ausführung des Hauptteils Thomas de Cornmont folgte, hat nicht nur die weiteste und geräumigste der französischen Basiliken geschaffen, sondern geradezu ein für die gotische Kunst in ihrer ganzen Fülle und Vollenbung typisches und exemplarisches Werk. Sie ist aus derselben Bewegung des künstlerischen und religiösen Enthusiasmus entstanden, der die Kathedralen von Reims, Laon, Rouen, Paris, Bourges u. a. aus der Erde hervorrief. Es windert uns bei eingehender Betrachtung immer mehr, daß trotz der langen Zeit des Baus, wobei z. B. die Fassade dem Schiff um einige Jahrzehnte gefolgt sein mag, während wohl die Details der großen Mose erst zwei Jahrhunderte später hinzugefügt sind, doch das Ganze von einer wunderbaren Reinheit und Harmonie beherrscht ist.

Ein künstlerischer Genuß ohnegleichen ist es, sich einige Augenblicke den Eindringen hinzugeben, die uns eine sorgfältige Betrachtung liefert! Die Fassade, vor der wir uns aufstellen, hat ja nicht das Renommee der von Reims, und trotzdem steht sie m. E. über ihr durch die Kühnheit ihrer Ansicht und die Kleinheit der Ausführung.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim.

Von J. K. Mayer, Pfarrer.

(Schluß.)

Das nächste siebente Bild stellt das Ende Gailanas dar: sie wird vom Teufel geholt. Im achten erscheint Abelhelm dem ersten Bischof von Würzburg, dem hl. Burchard (741 bis 753) und zeigt ihm den Ort der Ueberreste von den Märtyrern an. Im neunten und zehnten Bild sehen wir die feierliche Erhebung der Ueberbleibsel und ihre Beisetzung in Gegenwart mehrerer Bischöfe. — In dieser reichen Bemalung des ganzen Chores kommt noch ein kleines Bildchen über dem östlichen Fenster: zwei Engel halten das Veronikabild und vier Heiligenfiguren in der Fensterleibung des südlichen Chorfensters; nämlich in der östlichen Leibung die hl. Katharina und unter

ihr der hl. Apostel Andreas; an der westlichen Leibung: die hl. Barbara und unter ihr St. Jakobus, Figuren in natürlicher Größe. In der Wölbung darüber ist Blätterornament aufgemalt. Die Namen dieser Heiligen sind angeschrieben, ebenso sind Inschriftbänder (oft unleserlich) unter den Darstellungen der Kilianlegenden.

Auch auf der Stirnseite des halbrunden, breiten (wohl alten) Chorbogens vor dem spitzigen (späteren) Chorbogen sind auf jeder Seite noch je zwei Reihen von Heiligen erkennbar, eine dritte Reihe darunter ist verdorben und daher unkenntlich.

Ist so der ganze Chor von Wandgemälden bedeckt — nur ein kleiner Bruchteil ist verdorben — so finden wir im Schiff, das mit einem einfachen Holzpflaster überdeckt ist, von oben bis auf Mannshöhe die Wände einst übermalt und erhalten bis auf zwei Reihen an der Nordwand. Beginnen wir die Betrachtung links und rechts vom Chorbogen über den einstigen Nebenaltären. Auf der Evangelienseite ist ein gerade nicht oft vorkommendes Gemälde angebracht: der Schutzmantel Mariä oder Maria als Zuflucht der Sünder und Beschützerin der Christenheit. Oben im Bilde ist Gott Vater mit dem Schwert der Gerechtigkeit. Darunter steht Christus, der Auferstandene, nur mit dem Leinentuch bekleidet und von Inschriftbändern umgeben, vor ihm ist seine Mutter dargestellt mit einem hellblauen Schutzmantel, unter welchem die Christen oder Sünder als kleine Figuren Schutz gefunden und durch Maria Gnade erlangen, welche für Maria in dieser Eigenschaft die Attribute oder Symbole sind (cf. zwei Skulpturen in der Lorenzkapelle in Rottweil: Nr. 50 und 157 im „Verzeichnis der altdeutschen Schnitzwerke und Malereien der Lorenzkapelle“).

Eine ähnliche Darstellung von Hans Schöffelin findet sich auf der Außenseite der Flügel eines Altarschreines in Heilsbrunn. Waagen sagt von demselben: „Es ist eine in dieser Zeit seltene Darstellung und von eigentümlicher Erfindung. Maria schirmt mit ihrem vorgehaltenen Mantel den Papst, den Kaiser, Kardinäle und Fürsten und bittet bei Christus für, der auch das Schwert des Zornes, so

Gott Vater schwingt, und auf dessen Scheide der heilige Geist in Gestalt einer Taube sitzt, aufhält." (S. 305.)

Auf der Wandfläche südlich vom Chorbogen (Epistelseite) ist der Tod Mariä abgebildet. Oben erscheint Christus mit der Seele derselben als kleines Kind; darunter sterbend Maria, umgeben von den Aposteln, von welchen einer ein Licht (Sterbekerbe), ein anderer eine Palme in der Hand hält. Unter diesem Bilde war wohl ein Seitenaltar aufgestellt — 1752 wurden bei einer Reparatur die zwei auf beiden Seiten des Chorbogens stehenden Ziborionaltäre entfernt und deren Tragsäulen zu Stützen für die Empore verwendet —, welcher nach der Mitte hin an der Wand noch eine kleine Fläche übrig ließ, welche mit den kleineren Bildern des hl. Fabian und Sebastian geschmückt wurde. Unter den Füßen des letzteren liegt eine menschliche Figur niedergetreten: die Pest.

Die Südseite des Schiffes enthält drei Bilderreihen, je etwa 1,60 Meter hoch, und jedes Bild etwa 1,40 Meter breit, und zwar 17 Einzeldarstellungen mit Inschriften aus dem Leben Mariä und der Jugendgeschichte des Erlösers, also aus dem Neuen Testament; dazu kommen noch auf dieser Seite Einzelbilder: das Gericht, Moses, Georg, Michael.

Beginnen wir mit der obersten Reihe von Ost nach West:

1. Joachim, vom Hohenpriester im Tempel beim Opfer zurückgewiesen. —

2. Joachim bei den Hirten.

3. Anna, seine Frau, im Gebete mit der Erscheinung eines Engels.

4. Begegnung von Joachim und Anna an der „goldenen Pforte“.

5. Geburt Mariä (über dem mittleren Südfenster).

6. Tempelgang Mariä: sie geht als kleines Mädchen die Treppe zum Tempel empor, ihre Eltern bleiben unten, der Hohenpriester erwartet sie oben.

7. Joseph erhält seinen blühenden Stab, während ein anderer Freier den seinigen über dem Knie abbricht.

8. Vermählung Mariä mit dem hl. Joseph vor dem Hohenpriester und vier Zeugen des Vorgangs.

9. Verkündigung der Menschwerdung Christi durch den Erzengel Gabriel.

Diese neun Darstellungen nehmen die obere Reihe unter der Decke ein; folgende vier Bilder die zweite Reihe:

10. Heimsuchung: Maria und Elisabeth begegnen sich vor dem Haus.

11. Geburt Christi: vom göttlichen Kinde gehen goldene Strahlen aus, Engel singen das Gloria, oben ist der Engel der Verkündigung; auch Dchs und Esel sind nicht vergessen.

12. Beschneidung: der Priester sitzt zu dieser Handlung auf einem Sessel, vor ihm die Eltern mit dem Kinde.

13. Anbetung der Weisen: ein Magier kniet vor dem Christkind auf dem Schoß seiner Mutter, welche auf einem Thron sitzt.

Diese zweite Reihe zieht sich an der Wand hin nur bis zum mittleren Fenster, ebenso folgende dritte Reihe.

14. Darstellung Jesu im Tempel.

15. Flucht nach Aegypten, beide sehr anschaulich und gut ausgeführt.

16. Der betlehemitische Kindermord, mit dem Anführer der Soldaten zu Pferd.

17. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, von seiner Mutter unter den Schriftgelehrten wiedergefunden. (Der Nimbus der heiligen Personen ist in Gold dargestellt.)

Außer diesen 17 Bildern aus dem Leben Mariä und ihres göttlichen Sohnes befindet sich auf dieser Südseite zwischen dem zweiten und dritten Fenster, ohne Zusammenhang mit den eben aufgezählten —

das jüngste Gericht,

das großartigste Gemälde voll Leben, Bewegung und tiefergreifendem Realismus, die Höhe zweier anderer Reihen einnehmend. Christus, mit zwei Schwertern, vom Mund nach beiden Seiten ausgehend — das Schwert der Macht und Gerechtigkeit: »Ecce bis acutus gladius ex Regis ore procedens« (Hieron. Ep. ad Canis. II. 6) als Weltenrichter auf dem Regenbogen thronend, von einer Mandorla in den Farben des Regenbogens umgeben, sitzt zum Gerichte; rechts und links von ihm knieen fürbittend seine

Mutter und sein Vorläufer und stehen die Apostel mit ihren Symbolen auf stilisierten Wolken. Zwei Engel blasen die Gerichtsposaunen; darunter ist die Auferstehung der Toten mit Himmel und Hölle, zu denen die Gerichteten eingehen. Eine auferstehende Frauensfigur hält ein Tensel an den Haaren und will sie auf die linke Seite ziehen, aber ein Engel ergreift sie an den Händen für die Seite der Seligen. Diese sind rechts von Christus auf Wolken und werden von Engeln zum Himmel geleitet, welchen Petrus öffnet.

Unter den Seligen sind einige als Kaiser, Kardinal, Bischof bezeichnet, ein Papst dagegen ist unter den Verdammten zu erkennen. „Nackt wie eine Schar anderer, vornehmlich Frauen und von einer gemeinsamen Kette mit ihnen umwunden, beugt er sich mit seiner hohen dreifachen Tiara, die zu seiner Nacktheit in seltsamem Widerspruch steht, über diese Kette zur Erde tief hinab, um sich krampfhaft an ihr festzuhalten und ein Entrinnen aus der Umschlingung der Kette zu versuchen. Unsonst; der im offenen Höllenschlund als greuliche Katzen- oder affenartige Bestie aufrecht sitzende und thronende Haupttensel faßt ihn von hinten fest mit den Krallen.“ (Klemm.) Dies zeigt, wie so oft, die mutwillige Dorkheit oder derbe Mutwilligkeit des Mittelalters. Weiteren lebendigen Realismus sehen wir auf dieser Seite: eine Frauenfigur sitzt auf den Schultern eines Tensels, während ein anderer sie am Kopfe packt; eine dritte Tenselsgestalt hält eine geschwungene Art in der Hand. Der Haupttensel hält durch einen Balken den Höllenraden aufgespannt, streckt die Zunge zum Hohn heraus und zieht zugleich mit der Kette die Verdammten in den Schlund. Die Kette verdeckt geschickt die Scham der nackten Gestalten.

Unter der Empore ist auf dieser Seite Moses mit den zwei Geseßestafeln dargestellt, und vor ihm knien zwei Israeliten.

Auf der Empore an der Südwand sitzt der heilige Ritter Georg zu Pferd, durchdringt den gewaltigen Drachen (Sinnbild des Bösen) unter den Füßen desselben. Vor ihm auf einem Felsen ist die

betende Königsstochter unter Palmen, welche der Heilige vor dem Verschlungenwerden durch den Drachen rettete, und hinter ihr ist die Stadt (Burg). Mocomedien war in Tensels- (Drachen-) Gewalt, d. h. im Heidentum, davon befreite es Georg und führte es zum Christentum (Kreuzer, Bildnerbuch).

In der Leihung des südwestlichen Fensters bei obigem Bilde hält der Erzengel Michael als Seelenwäger die Wage in der Hand und waltet seines Amtes. Ihm gegenüber ist ein Bischof zu sehen, und der Spitzbogen darüber ist mit Blattornament bemalt.

Auf dieser Südseite sehen wir noch in den Gemälden zwei Apostelkrenze aus den Farben herauszusehen.

Die Nordwand der Kirche, welche wie die Südwand durch drei Fenster mit neuen Maßwerken durchbrochen ist, hat nur mehr die oberste Reihe der Bemalung bewahrt, während die zwei unteren Gemäldestreifen dem Zahn der Zeit und der Furchtigkeit der Mauer zum Opfer gefallen sind. Diese eine Reihe enthält zehn Darstellungen von Westen nach Osten aus der öffentlichen Lehrtätigkeit Jesu und seiner Leidenszeit.

1. Jesus am Jakobsbrunnen.
2. Jesus und die Ehebrecherin, welche demütig vor ihm kniet.
3. Jesus und Zachäus, welcher vom Baume herabsteigt.
4. Die Tempelreinigung: Christus schwingt die Geißel über die Verkäufer; zur Seite ist einer mit einem Taubenkäfig.
5. Das Abendmahl: Johannes ruht an der Brust seines geliebten Herrn; die übrigen Apostel sind um den Tisch versammelt.
6. Gethsemane: Christus und die drei Apostel, oben ein Engel mit dem Kelche.
7. Verrat des Herrn durch den Kuß des Judas und Gefangennahme.
8. Die Verleugnung des Petrus bei den Soldaten, welche das Feuer im Vorhof schüren.
9. Christus vor dem Hohenpriester auf dem Thron.
10. Christus vor Pilatus.

Bei all' diesen Bildern ist Christus immer ganz gleich gekleidet: in ein etwas

dunkles Obergewand. Die zwei untern Bilderstreifen, von welchen nichts mehr zu sehen ist, haben jedenfalls die Fortsetzung der Leidensgeschichte enthalten.

Das ist der reiche Gemäldeschatz an den Wänden im Innern der Kirche.

Aber auch die Außenseite dieses Gotteshauses war einst bemalt. Dafür zeugen noch die Risse, welche noch einige Bilder erkennen lassen: Christus im Delgarten, die Kreuzigung, Figuren von beinahe natürlicher Größe, sind zu enträtseln.

Diese Gemälde an dem Aeußern der Kirche dürften, wie wohl anzunehmen ist, aus derselben Zeit stammen und von dem gleichen Künstler gemalt sein, wie die erhaltenen zahlreichen Gemälde im Innern des Gotteshauses. Einen hohen Kunstgenuß bietet diese Kirche.

Zu die Betrachtung der interessanten Bilder versunken, vergaßen wir die vielen ungezählten Schweißtropfen, welche die warme Frühlingssonne — 19 ° R. am 23. März 1903 — auf dem Wege von Ludwigsburg nach Mundelsheim und von hier nach Besigheim den beiden Wanderern auspreßte, vergaßen auch, ganz vertieft in stammer Betrachtung, den raschen Flug der Zeit, so daß wir den gewünschten Zug auf der Station Besigheim (von wo Mundelsheim in 1 1/2 Stunden zu erreichen), wohl sahen, aber nicht mehr ergreifen konnten. Aber aller Schweiß und alle Müdigkeit und dieses Mißgeschick ist vergessen bei der Erinnerung an den Genuß bei der Betrachtung der herrlichen Gemälde in der Kilianikirche zu Mundelsheim.

Klassischer Zimmerschmuck.

Wir haben vor Jahresfrist in diesem Organ auf den Versuch der Seemannschen Verlagsanstalt in Leipzig hingewiesen, hervorragende Meisterwerke der Malerei in den Farben des Originals wiederzugeben, ihnen dadurch den Eintritt in die Wohnungen und den breiten Massen der Bevölkerung den Genuß an der Kunst und das Verständnis für dieselbe zu erschließen. Damals lag uns Tizians „Zinsgroßchen“ vor (Preis 2 M.; in Passepartout 3 M., gerahmt unter Passepartout mit Glas 8 M.; ohne Passepartout mit Goldeinlage gerahmt 9 M.).

Diesem Gemälde ist seitdem eine stattliche Reihe von Genossen entstanden: Rembrandts Nachtwache, Rembrandts Saskia, Guido Renis Aurora, Andrea del Sartos Madonna del sacco, Brändels Bartlurg, von Claude Lorrain eine Landschaft, Knans' „hinter dem Vorhang“, Thomas' „Kinderreigen“, Dürers Apostel Paulus und Evangelist Markus und derselbe: Apostel Petrus und Evangelist Johannes. Rembrandts Nachtwache ist wie der Zinsgroßchen für Reflamezwecke bestimmt und steht ihm auch im Preis gleich, die übrigen Blätter kosten ohne Passepartout 5 M., mit Passepartout 7 M., die von Knans und Thoma je 1 M. mehr. Uns liegen die beiden Blätter von Dürer vor, gewöhnlich „die vier Temperamente“ genannt (Bildgröße 60 × 25 cm). Wir schreiben über sie nicht, weil wir dazu aufgefordert wurden, sondern weil es uns freut, daß der Genuß gerade dieser beiden Bilder, vielleicht des besten, was der Pinsel des Nürnberger Meisters geschaffen, fortan nicht mehr das Sondergut der Besucher Münchens ist, sondern jedermann freisteht. Fremd sind die Bilder dem Gebildeten ja längst nicht mehr. In einer stattlichen Anzahl von Reproduktionen sind sie verbreitet und haben immer wieder neue Bewunderer gewonnen. Aber bisher fehlte den Wiedergaben die Farbe: das feierliche Rot am Mantel des Johannes in großer, breiter Fläche, dann Grün am Leibrock, hierauf das Grün zerlegt in die beiden Komponenten Gelb (Mantelsutter bei Johannes) und Blau, erst licht am Mantel des Petrus, dann kräftig aufgetragen am Gewand des Markus, endlich in seiner, leichter Nuance ausklingend am Mantel des Paulus, zu allerletzt (am Leibrock des Paulus) noch einmal das Rot wiederkehrend in zarter Tönung, und mit Blau vermischt, im Braun des Buchs in der Hand des Völkerapostels. Auch die Köpfe sind in dem frischen Kolorit viel wirkungsvoller, als in den gewöhnlichen Vervielfältigungen: da blitzen die Augen und Zähne des tief-erregten Markus ganz anders: da flammt der Blick des Paulus noch viel energischer. Das Ganze ist ein schlagender Beweis, daß man auch ohne das moderne Raffinement, mit den allereinfachsten Mit-

telm eine nachhaltige Wirkung erzielen kann. Es läge nahe, zu fragen, warum denn Paulus so energisch Buch und Schwert hält, fast drohend seitwärts blickt und die Nasenflügel aufbläst; warum Markus förmlich aus dem Bilde heraus zu donnern scheint, warum Petrus beim Blick auf das Buch Nase und Lippen rümpft und die Schrift prüft, als sähe er und wollt's nicht seh'n, warum ihm Johannes mit einer so entschiedenen Geste das Buch hinhält. Wir wollen nicht den alten Streit wieder entfachen, ob es sich um die vier Temperamente, oder um die „Los von Rom“-Bewegung des Dürer'schen Zeitalters handelt; sondern wir wollen lediglich der Freude Ausdruck verleihen über die gelungene Popularisierung eines deutschen Meisterwerks aus alten Tagen und wollen den kunstsinigen Joannes Evangelistae und den Pauli oder deren Angehörigen einen leisen Wink geben betreffs eines passenden Festgeschenks: Für so manchen Ehrend, der das Zimmer nur verunziert, zahlt man 5 und 6 Mark ohne Rahmen, man lege noch 1 oder 2 Mark dazu, und man hat etwas Gediegenes von dauerndem Wert.

Geißlingen.

J. Rohr.

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortsetzung.)

Außerdem sandte der Freiherr noch Eingaben und Denkschriften an die deutsche Bundesversammlung, die Regierungen der Einzelstaaten, Anrufe und Rundschreiben an das Gesamtpublikum, an die Akademien, die wissenschaftlichen Gesellschaften und Vereine, die Künstler und Architekten, die Verlagsbuchhändler Deutschlands. Der Erfolg dieser außerordentlichen zehnjährigen agitatorischen Tätigkeit des Vorstandes blieb nicht aus.

Schon im Jahre 1853 gab das bayerische Staatsministerium des Innern den Satzungen der Anstalt die obrigkeitliche Sanction und dem Museum damit zugleich als einer öffentlichen Anstalt zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung und Bildung die Eigenschaften und Rechte einer juristischen Person; die deutsche Bundesversammlung faßte im gleichen

Jahre den Beschluß, „das Germanische Museum zu Nürnberg als ein für die vaterländische Geschichte wichtiges nationales Unternehmen der schützenden Teilnahme und wohlwollenden Unterstützung der höchsten und hohen Regierungen zu empfehlen“. Es kamen dann große Jahresbeiträge von seiten der deutschen Monarchen und der deutschen Regierungen und selbst die geistlichen Würdenträger, die Erzbischöfe und die Bischöfe, die protestantischen Oberkonsistorien, Stadtmagistrate und Gemeinderäte sowie Vereine folgten, die deutschen Buchhändler aber erklärten sich bereit, ihre Verlagswerke je in einem Exemplar der Nationalanstalt zu stiften.

Bisher waren die Sammlungen im Tiergärtnerorturm, im Hause des Kupferstechers Peterson am Paniersplatz (Toplerhaus), und in den bereits 1854 hinzugemieteten Räumlichkeiten in der Wohnung der alten Reichsschultheißen, dem nachmaligen Gasthause „zum weißen Lamm“, wozu 1856 noch ein weiteres Gebäude kam, untergebracht. Allein die Unterbringung der Sammlungen, Bureaus und Werkstätten in vier räumlich ganz voneinander getrennten Häusern konnte nur als provisorisch angesehen werden, und von vornherein ist denn auch die Lokalfraße auf das lebhafteste erwogen worden. Da hatte denn frühzeitig schon Aufseß seinen Blick auf ein entbehrliches, freilich in arg vernachlässigtem Zustande befindliches Gebäude gerichtet, auf die Kartause, das alte Nürnberger Kartäuserkloster am Südrande der inneren Stadt, einer alten Stiftung des Nürnberger Kaufherrn und nachmaligen Kartäusermönches Marquard Wendel, zu der am 16. Februar 1381 im Beisein König Wenzels und vieler geistlicher und weltlicher Fürsten der Grundstein gelegt worden war. Die Kreuzgänge und der große Klostergarten waren Eigentum der Stadt Nürnberg, die übrigen Räumlichkeiten gehörten dem Staate, näherhin dem Militärärar. Die in überaus reizvollen Verhältnissen erbaute alte einschiffige Klosterkirche samt ihren Seitenskapellen bezw. der alten Sakristei diente als Heumagazin, ein Gebäude nächst der Kirche als Feldschmiede, ein langer Trakt im Hofraum mit gewölbtem Erdgeschoß

teils als Marodestall, teils als Strohmagazin, teils auch stand er, wie einige kleinere Gebäulichkeiten von untergeordneter Bedeutung, und wie die an den Kreuzgang angebauten ehemaligen Mönchszellen, leer.

Nach vielen, vielen Unterhandlungen und Schwierigkeiten — war es ja nahe daran, daß das Museum nach Koburg gekommen wäre — gelang es endlich im Jahre 1857, Bewilligung und Mittel zum Ankauf der Kartause zu erhalten. Gleich auch schon am Tage nach der Uebergabe, am 21. April 1857, hatten die Wiederherstellungsarbeiten begonnen, die zunächst die beiden Flügel an der Kartäusergasse (später Bibliothek und Archiv) und die Zellen betrafen. Am 6. Juni konnte der Neubau eines Flügels, der das Generalrepertorium und die Geschäftszimmer aufnehmen sollte, unter Dach gebracht werden. Ferner wurde dann der innere Hof hinter dem langgestreckten Gebäude an der Kartäusergasse durch das Militär geräumt und dem Museum übergeben, am 27. März 1858 das Baumaterialienmagazin, am 22. Oktober die Kirche und endlich am 5. November 1858 die Schmiede. Ueberall regte sich sogleich die wiederherstellende, bessernde oder auch neugestaltende Hand, und manche reizvollen Einzelheiten des alten Baues, Estriche, Säulen, Holzdecken, namentlich die des ehemaligen Refektoriums der Kartäusermönche, kamen dabei zum Vorschein oder wurden wieder in das richtige Licht gesetzt und so zu neuer Wirkung erweckt.

Das Jahr 1859 brachte die Enthüllung eines großen Freskogemäldes Wilhelms v. Kaulbach, das als ein bedeutungsvoller Schmuck der Südwand der Kirche noch heute auf das größere Publikum einen starken Eindruck macht und als eine Art Wahrzeichen des Germanischen Museums betrachtet wird. Es stellt dar, wie im Jahre 1000 Kaiser Otto III. Karl den Großen noch als Leiche sitzend auf dem Kaiserstuhle in seiner Herrlichkeit, doch starr und unmächtig, das Reichsschwert in der Rechten, das Evangelienbuch als Schutzherr der Kirche auf den Knien haltend, in tiefer Gruft des Domes zu Aachen nach fast 200jähriger Grabesruhe besucht; erstaunt und erschrocken über die kaiserliche

Majestät seines großen Vorgängers, bleibt Otto auf der Treppe der Kaisergruft stehen. Im Jahre 1861 stiftete Kaiser Wilhelm I. für die „Kunsthalle“ des Museums ein großes, 40 Fuß hohes gemaltes Fenster, das die Grundsteinlegung der Kartause zum Gegenstand hat. Der Karton wurde nach einem Entwurfe Konglings von dessen Schüler Friedrich Wanderer gezeichnet und in der K. Glasmalerei zu Berlin ausgeführt. Das fertige Fenster kam jedoch nicht in der alten Klosterkirche der Kartäuser zur Verwendung, sondern in einem 1869 zu diesem Zwecke neuerbauten kapellenartigen Raum, in der nach König Wilhelm bekannten Wilhelmshalle, die sich in das Labyrinth der alten Kreuzgänge und Mönchszellen und stilgerechten Ein- und Anbauten einfügt. Die Kirche war eben erst notdürftig wieder hergestellt, die alten Kreuzgänge aber mit ihren ehemals so reizvollen Maßwerkfenstern lagen noch so gut wie völlig in Trümmern, und sie wieder zu erneuern, war eine der Hauptaufgaben, die Aufseß sich nunmehr stellte. Durch unermüdlüche Aufrufe und Bitten brachte er es in kurzer Zeit dahin, daß die Maßwerke sämtlicher 21 Fenster des nördlichen Kreuzgangs von Fremden des Museums gestiftet waren und schon 1861 mit der Verglasung begonnen werden konnte. Dann folgte der südliche Kreuzgangflügel. Hier wie dort wurden Gipsabgüsse von Grabdenkmälern in chronologischer Reihenfolge in die Wände eingelassen, wodurch bei fortgesetzter, zielbewusster und sorgfältig ergänzender Sammlertätigkeit im Laufe des Jahres eine Abteilung entstanden ist, die zu den reichsten, originalsten und auch lehrreichsten des Museums zählt, ein Gipsmuseum, wie es insbesondere für das deutsche Mittelalter sonst bisher nirgends angetroffen wird. Die Anfänge desselben gehen bis auf die Anfänge des Museums zurück, mit der Aufstellung der Grabsteine wurde bereits 1859 begonnen.

Für die weitere Ausgestaltung dieser Sammlung, für die Fertigstellung der Fenster und den weiteren Ausbau der Kartause, namentlich für die Wiederherstellung der Kreuzgänge und der anstoßenden Gemächer, waren freilich die Mittel schwieriger zu beschaffen. Doch blieb nichts unversucht und ein Aufruf folgte dem

andern, und zwar nicht ohne Erfolg, indem von allen Seiten Hilfsmittel kamen. Dazu wurden die Pflegschaften vermehrt und Aufseß selbst reiste zu Zwecken des Museums an die Höfe zu Weimar, Hannover, Berlin, Wien u. s. w., wodurch manche hübsche Summe der bereits 1857 gegründeten Baukasse zugeführt werden konnte. Eine besondere Wohltäterin war auch die Königin Augusta von Preußen. Zu den Pflegschaften gesellten sich in einigen Städten auch noch besondere „Hilfsvereine“.

Aber trotz dieses ungeteilten Wohlwollens und dieser Opferfreudigkeit, die dem Germanischen Museum von so vielen Seiten entgegengebracht wurde, konnte den gewaltigen Anforderungen, die das Museum an seine Zukunft stellte, und den Ausgaben, die sie nötig machten, in jenem ersten Jahrzehnt noch in keiner Weise entsprochen werden. Es mußte zu jenen 10000 Gulden, die zunächst als Kaufschillingzins auf die Kartause eingetragen wurden, noch im gleichen Jahre 1857 ein Kapital von 25000 Gulden und später noch eines von gleicher Höhe aufgenommen werden. Dazu kamen noch die größeren Schwierigkeiten, die Verwaltung des Museums finanziell zu fundieren: die Anstalt sollte auch verwaltet werden. Woher die kärglichen Gehälter nehmen? Zahlreiche Veränderungen im Beamtenkörper des Museums waren eine Folge dieser kärglichen Gehälter.

Die größte und wichtigste Veränderung aber geschah dadurch, daß Baron v. Aufseß einem längst gefaßten und mehrfach geäußerten Entschluß entsprechend, nach Ablauf einer zehnjährigen Dienstzeit unterm 2. Juni 1862 dem Verwaltungsausschuß erklärte, von seinem Amte zurücktreten zu wollen. Mißstimmung und Un dank veranlaßten ihn hiezu, und trotz aller Gegen vorstellungen beharrte er auf seinem Entschlusse. Der Verwaltungsausschuß ehrte den Scheidenden und seine hohen Verdienste um die Anstalt durch seine Ernennung zum Ehrenvorstande des Museums. Am Tage des zehnjährigen Jubiläums (17. August 1862) nahm dann auch der zweite Vorstand, Dr. Freiherr Roth von Schredenstein, seine Entlassung.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Entwicklung, welche die Kunst- und

kulturgegeschichtlichen Sammlungen während der zehnjährigen Amtsführung von Aufseß genommen haben. Wie wir schon oben gesagt, bildeten nach der Absicht des Freiherrn den eigentlichen Kern, den Brennpunkt des Museums das Generalrepertorium. Dieses sollte im Laufe der Jahre „der Zersplitterung Deutschlands in Rücksicht seiner zahlreichen Staats Sammlungen, Landes- und fürstlichen Hausarchive, öffentlichen und privaten Bibliotheken u. s. f. wirksam begegnen und der historischen Forschung einen außerordentlichen Dienst leisten“. Ueberall wird dieses als die „wichtigste“, als die „Hauptaufgabe“ bezeichnet. Allein in der zweiten Epoche seiner Amtsführung machten sich doch Stimmen gegen diese allumfassende Absicht des Repertorios geltend, und auch dem größeren Publikum erschien es richtiger, daß bei einem Nationalmuseum doch die Sammlungen die Hauptsache sein müssen, daß dem ganzen Volke ein möglichst getreues und lückenloses Bild seiner Kultur und Kunst durch die Jahrhunderte hindurch vor Augen zu führen sei. Die Ausbildung der Sammlungen aber war und blieb für Aufseß Nebensache. Gleichwohl waren diese Sammlungen, als Aufseß 1862 von seinem Amte als erster Vorstand zurücktrat, bereits sehr ansehnlich zu nennen, wiesen damals bereits eine große Anzahl derjenigen Stücke auf, die noch heute als in Kunst- oder kulturgegeschichtlicher Beziehung von höchster Bedeutung zu den kostbarsten Schätzen des Museums zählen. Es gelangte nämlich gleich in den ersten Jahren eine ganz außerordentliche Fülle von wertvollen Geschenken an das Museum. Wie der schon 1853 von A. v. Eyz verfaßte „Wegweiser“ durch das Germanische Museum zeigt, war die Sammlung besonders reich an mittelalterlichen Wirkteppichen; auch die große und kleine Plastik zeigte hervorragende Werke. Die Münzsammlung zählte etwa 1200, die Sammlung der Medaillen 400, der Siegel über 800 Stück. Weniger gut vertreten war die Gemälsammlung, während die Miniaturmalerei in den alten Aufseßschen Sammlungen und die graphische Abteilung manche Zierden aufwiesen. Die kunstgewerbliche und kulturgegeschichtliche Abteilung barg einen der gotischen Prachtschränke

aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der noch heute dem Museum angehört, sowie eine lehrreiche Sammlung alter Musikinstrumente, dazu wissenschaftliche Instrumente, Hausgeräte, Waffen u. s. w. in bereits ansehnlicher Zahl. Die Bibliothek bestand aus etwa 10 000 Bänden mit gegen 410 Handschriften, wovon 40 wiederum Kopien von Bibliothekhandschriften fremder Bibliotheken, und über 800 illustrierten älteren Druckwerken, von denen weit über die Hälfte dem 15. und 16. Jahrhundert angehört. Das Archiv umfaßte 1853 etwa 1500 Urkunden, 250 Aktenfaszikel, 39 Bände Urkundenbücher und handschriftliche Regestenwerke sowie eine Autographensammlung. Der „Wegweiser“ von 1860 weist bereits eine große Anzahl weitere Stücke ersten Ranges auf, unter denen hier nur der zweite gotische Prachtschrank, der berühmte, um 1400 entstandene Werkteppich mit der Darstellung von allerlei Gesellschaftsspielen und mehrere Reiseurkunden von Otto II., Otto III., Heinrich VII. u. s. f. — die Zahl lediglich der Pergamenturkunden wird hier bereits auf über 5000 angegeben — genannt seien.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Kunst, Sammlung illustr. Monographien, herausgeg. von Richard Muther. Verlag von Jul. Ward, Berlin. Band I Lukas Kranach von R. Muther. Band II Die Lutherstadt Wittenberg von C. Gurlitt.

Die neue Monographiensammlung stellt sich die Aufgabe, das ganze große Reich der Kunst zu durchwandern, und zwar soll der Schwerpunkt nicht so fast darauf gelegt werden, neue Forschungsergebnisse und Gesichtspunkte zu bringen, als vielmehr auf eine dem großen Publikum gefallende „amüsante“ Darstellungsweise. Ein solches Programm, hervorgegangen aus dem modernen Bestreben, alles Wissen zu popularisieren, hat ohne Zweifel sein Berechtigtes, birgt aber auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus eine gefährliche Klippe in sich, die der Seichtheit und Oberflächlichkeit. Immerhin bürgt der Name des Herausgebers dafür, daß wir gute Leistungen erwarten dürfen.

Gegenüber den bekannten Knackfußschen Künstlermonographien hat die neue Sammlung den billigen Preis voraus (M. 1.25 das Bändchen), andererseits aber den großen Nachteil, daß mit den Illustrationen, so prächtig sie ausgeführt sind, eben viel zu sehr gespart ist.

Eine ganz ausgezeichnete Leistung im Sinne des Programms ist der „Lukas Kranach“

vom Herausgeber selbst. So weiß kein Zweiter die deutsche Sprache zu handhaben, um in den Geist und in die Gedankenwelt eines Künstlers einzuführen, wie Richard Muther. Diese oft gerabezu blendende Schönheit der Muther'schen Diktion ist allein schon ein Genuß.

Den Wittenberger Meister faßt unser Autor ganz richtig nicht als den Maler der Reformation auf, sondern als den naiven poesievollen Schilderer deutscher Waldnatur, obwohl uns sein Lob nach dieser Seite doch ein wenig zu stark aufgetragen scheint. Auch sonst scheint uns Muther einer gewissen nicht ausschließlich auf künstlerischem Gebiet gründenden Sympathie für den Freund Luthers zu sehr Rechnung getragen zu haben, indem er aus dem Bilde Kranachs die dunkelsten Partien, seine häßlichen, antirömischen Zeichnungen und die widerliche, durch Formenschönheit keineswegs verklärte Sinnlichkeit vieler seiner Schöpfungen soviel wie ganz wegstreichend hat. Es ist ja eigentlich auch ein psychologisches Rätsel, wie einem Kranach, der sich einerseits so beschränkt spießbürgerlich und bar jeden künstlerischen Schwunges zeigt, andererseits Werke von solch' entzückender naiver Frische und namentlich Madonnen von so minniglich-leuschem Liebreiz gelingen konnten, wie z. B. das Innsbrucker Gnadenbild.

Wo Muther sich über katholische Anschauungen ausdrückt, geschieht es mit der heutzutage üblichen Befangenheit und Oberflächlichkeit. Auch klingt es recht kurios, und gewiß nicht geschmackvoll, wenn p. 23 der „nazarenische (!) Schindanger“ als der Boden bezeichnet wird, auf dem im Gegensatz zur griechischen Kunst die christliche erwachsen sei. Und so wäre noch manches auszusprechen, z. B. kann denn doch nicht die Derbheit und das „hanebüchene Wesen“ als ein besonders rühmlicher und erstrebenswerter Vorzug der deutschen Kunst betrachtet werden, — doch die glänzende Darstellungsweise Muthers verjöhnt uns immer wieder mit den und jenen logischen und historischen Schiefheiten, und wir können der Arbeit als Ganzem, namentlich in ihrem zweiten Teil unsere Anerkennung und Empfehlung nicht versagen.

Ueber das Thema des zweiten Bändchens „Die Lutherstadt Wittenberg“ und die Kunst hätte sich vielleicht ein recht geistreiches Aufsätzchen schreiben lassen, mit dem Resultat, daß Wittenberg — mag sich der Beurteiler zur Reformation freundlich oder ablehnend stellen — eben nichts weniger als eine für die Kunst bedeutungsvolle Stadt ist. Eine Monographie, welche Wittenberg zur Kunststätte stempeln will, ist von vornherein ein verunglücktes Unternehmen. Der Erfolg zeigt das auch. Die Kunstmaler Wittenbergs, übrigens weber zahlreicher noch bedeutender als die von hundert deutschen Kleinstädten, stammen fast alle noch aus katholischer Zeit und haben mit der Lutherstadt blutwenig zu tun. Und die p. 49 allen Ernstes aufgestellte Behauptung, die Stadt der Reformation sei vielleicht die wichtigste Pflanzstätte der Renaissancelust in Deutschland gewesen, verdient nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln. Die ermüdende Weitschweifigkeit der Darstellung und das Hineinziehen aller möglichen unangehörigen Dinge beweist übrigens zur Genüge, wie sauer es dem

Autor wurde, die 67 Seiten seiner Monographie mit der Beschreibung und Würdigung Wittenberger Kunst auszufüllen. Da erhalten wir ausführlichen Aufschluß über Abenteuer einzelner Reformatoren, über die dem Dr. Martinus vom Wittenberger Rat bezahlten Weinrechnungen und über den Geld- und Silberwert in der Reformationszeit; p. 28 erfahren wir aus einer kunstreich angelegten Tabelle, was Pfeffer, Reis, Schöpfenfleisch, Saft u. nach damaligem und heutigem Geld kosten. p. 29 und 30 wird umständlich berechnet, daß Luther in seinem Hochzeitsjahr 330 Flaschen Wein aus dem Ratskeller bezogen hat u. s. w. Von p. 17—38 findet sich kaum eine Andeutung, die auf Kunst irgendwie Bezug hat.

Die große Sympathie für Luther und sein Werk, die wir bei dem Protestanten Gurlitt wohl begreiflich finden, hätte ihn jedoch nicht dazu verleiten sollen mit Ungerechtigkeit, und ohne jede nähere Sachkenntnis über Katholisches zu urteilen. Die Bemerkung über katholischen Reliquienkult ist in der Stadt der Lutherreliquien ganz unangebracht. Der Kuriosität halber und um zu zeigen, was man alles in ein Bild hineinsetzen kann, seien zwei Urteile Muthers und Gurlitts nebeneinandergestellt. Muther schreibt in seinem „Kranach“ über die Lutherbildnisse dieses Meisters p. 8: „Ein Interpret geistiger Größe ist Kranach nicht gewesen. . . . Weden die Lutherbildnisse (Kranachs) einen anderen Gedanken, als den an den Doktor Luther, von dem die Studenten in Auerbachs Keller singen?“ Gurlitt dagegen urteilt über die nämliche Darstellung p. 16: „Es ist eine kernige, edige deutsche Erscheinung . . . ein starkes Ich, mächtig als solches, . . . auf sich gestellt und nur sich und seinem Gott verantwortlich und dem Geist, der in ihm lebt, dem Geist der Größe und Wahrheit“ u. c.

Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus müssen wir die Publikation Gurlitts als eine ganz verunglückte Arbeit bezeichnen.

Buchloe. Dr. Johannes Damrich.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Ferdinand Cabrol, bénédictin de Solesmes, prieur de Farnborough (Angleterre), avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. fasc. I. A. M. Accusations contre les chrétiens. Paris. Letouzey et Ané 1903.

Frankreich hat der Neuzeit die größten Preidiger und der literarischen Welt die Geschichtswissenschaft gegeben. Heute überrascht es uns fast jeden Tag mit einer neuen Gottesbotschaft. Wer die Geschichte kennt, sieht in letzteren noch etwas mehr. Sie sind eine Prüfung. Und daß man nicht alle Hoffnung verlieren darf, beweist die literarische Rührigkeit der Franzosen, von der wir eine Probe anzuzeigen haben. Der den Archäologen bereits wohlbelannte P. Cabrol hat die mühsame, aber auch dankenswerte Aufgabe übernommen, die mannigfachen Resultate zu sam-

meln, welche die intensive Beschäftigung mit den monumentalen wie mit den literarischen Quellen der Archäologie und der mit ihr eng verschwisterten Liturgie gewonnen hat. Ein Stab tüchtiger Gelehrter teilt sich mit ihm in die Arbeit. Das vorliegende erste Heft berechtigt zu schönen Hoffnungen. Was bisher bekannt und durch Martigny, Kraus u. c. festgelegt wurde, erfährt eine wesentliche Erweiterung und Bereicherung. Die Quellen sind ausgiebig verwertet, die Fundorte und, wo es notwendig ist, auch der Wortlaut der Belegstellen genau angegeben. Die Darstellung ist trotz des reichhaltigen Stoffs eine klare und übersichtliche, und eine Reihe gut gewählter und dem heutigen Stand der Technik entsprechender Illustrationen erleichtert das Verständnis, ermöglicht eine Nachprüfung und regt zur Weiterarbeit an. Daß der Begriff Archäologie sehr weit gefaßt ist, mag der im ersten Heft fast 24 Seiten umfassende, aber noch nicht vollendete Artikel über accusations contre les chrétiens, oder der über l'accent dans ses rapports avec le plain chant mit mehr als 20 Spalten bekunden. Die Leser des „Archivs“ werden sich besonders für die Nebeneinanderstellung der Abbildungen der Klöster Tebessa, Saint Riquier und St. Gallen interessieren. Auch die weitgehende Berücksichtigung der Liturgie ist freudig zu begrüßen und entspricht einem dringenden Bedürfnis. Mögen die übrigen Lieferungen sich auf der Höhe der ersten halten, dann sind wir sicher, daß die Publikation für die Wissenschaft einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Wir wünschen dem monumentalen Werk von Herzen recht viele Abnehmer und möchten die Anschaffung namentlich den besser situierten Landkapiteln empfehlen. Der Preis pro Heft (160 Quartseiten à 2 Spalten) beträgt 5 Franken und ist namentlich mit Rücksicht auf die reichen und gelungenen Illustrationen ein mäßiger zu nennen.

Geislingen.

J. Hohr.

Annoncen.

Soeben ist in der Herderschen Verlags-handlung zu Freiburg im Breisgau erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters.

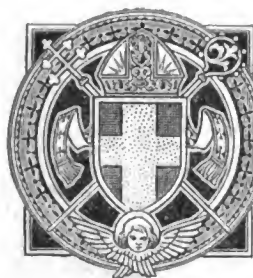
Ein Beitrag zu dessen Kenntnis und Würdigung von Erik Weigert. Erster Teil. 13. und 14. Jahrhundert.

Lieferung 2. Fol. (S. 65—82 mit 148 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln) M. 5.—

Das vorliegende Werk wird fünf Lieferungen zum Preise von je M. 5.— umfassen und im Laufe von zwei bis drei Jahren vollständig erscheinen. Dasselbe wird neben 350 bis 400 Textabbildungen 8 Tafeln in Farbendruck enthalten.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Die Kathedrale von Amiens.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kgl.-Bef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornschen Buchhandlung (Friedr. Albrecht) in Ravensburg.

Nr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

Ueber die Tatsache der Stigmatisierung des hl. Franziskus herrscht wohl kein begründeter Zweifel mehr; sie ist auch von den Gegnern christlicher Weltanschauung und katholischer Heiligenverehrung zugegeben; wunderlich genug ist freilich die von ihnen beliebte Erklärung der bis dahin unerhörten Erscheinung; meint doch einer von ihnen, Franz habe sich die Male wohl in einem „raptus“¹⁾ selbst beigebracht (Zöckler, Mjese), zum deutlichen Beweis, daß er sich nicht die Mühe gegeben hat, über die Form dieser Male auch nur eine der Hauptquellen nachzulesen. Solche Male kann man sich nicht selbst beibringen.

Gerade aber über die Form der Stigmata scheint auch in nicht gegnerischen Kreisen — also bei Katholiken, Geistlichen und Laien, ja selbst bei Jüngern des Heiligen, nicht in allweg die richtige Vorstellung zu herrschen. Grund hiezu ist wohl auch, um es gleich zu sagen, die von der tatsächlichen Form zumeist abweichende bildliche Darstellung der Stigmata.

Das römische Brevier selbst spricht nicht in erwünschter Deutlichkeit von der Form der Male, wenn es am 4. Oktober erzählt, daß der Seraph, der dem Heiligen auf dem Berg Alverna erschien, seinen Händen, Füßen und der Seite (!) „vestigia clavorum“ = „Spuren der Nägel“

eindrückte¹⁾. Es liegt darin eine doppelte Undeutlichkeit; denn was die Hände und Füße betrifft, so kann man sich unter „vestigia clavorum“ allerdings „Spuren“ der Kreuzigungsnägel denken, aber noch lange nicht das, was die Sache nach den Quellen nachrichten wirklich war; was aber die Seite und deren Wunde betrifft, so scheint der Ausdruck entschieden verfehlt zu sein.

Der 17. September, das Fest der Einprägung der Wundmale, nimmt seine zweite Nocturn aus Bonaventura und zwar zum größeren Teil aus der *Legenda minor*, de stigmatibus sacris lectio 1. 2. 3.²⁾, zum kleineren Teil aus der *Legenda maior*, de stigm. s. c. 13.³⁾ Der Breviertext dieses Tages bezeichnet darum allerdings die Form der Male anschaulicher als der des 4. Oktobers, aber gerade die nähere Beschreibung der Form, Farbe, der Ausragung, der Gestalt an der oberen und unteren Fläche an Hand und Fuß u. s. w., wie sie gerade besonders anschaulich in der genannten *Legenda minor*, l. c., sich findet, läßt auch diese Nocturn vermissen. So gewinnt auch an der Hand des Breviers der Leser und Vetter noch nicht die wünschenswerte Kenntnis von der eigentlichen Form der Stigmata des seraphischen Heiligen.

Das Kirchenlexikon von Becker und Welte Art. 2 Stigmata⁴⁾ bringt zwar

¹⁾ Lectio VI qui eius et manibus et pedibus et lateri vestigia clavorum impressit = der seinen Händen, Füßen und der Seite Spuren der Nägel eindrückte.

²⁾ Ausgabe Quaracchi 1898, p. 256 ss.

³⁾ Ibid. p. 186 ss.

⁴⁾ Band XI, S. 814 ff.

¹⁾ Verzückung.

eine Darstellung der großen Verschiedenheit der Stigmata in der äußeren Erscheinung, in Gestalt, Größe, „Tiefe“ der einzelnen Wunden, unterläßt aber eine nur andeutende Bezeichnung des Aussehens der ersten historisch beglaubigten Stigmata, die, wenigstens an Händen und Füßen, als Erhöhungen, „caelaturae“, zu bezeichnen wären. In demselben Werke, Artikel Franz von Assisi¹⁾, ist eine entschieden zu knappe und auch den Quellen nicht ganz entsprechende Beschreibung der Wundmale gegeben.

Es würde zu weit führen, wollten wir die große Zahl der späteren Biographen des Heiligen bis auf unsere Tage durchgehen, um zu sehen, wie sie die Wundmale mehr oder weniger richtig beschreiben. Es sollen nur einige Arbeiten angeführt werden, die mit der Sache sich beschäftigen mußten, vor allem Edward Vogt, einst katholischer Stadt- und Garnisonspfarrer in Ludwigsburg, Dekan für Stuttgart und später als Pfarrer von Bekenweiler Dekan für Riedlingen, ein um das katholische und kirchliche Leben seiner Zeit sehr verdienter Mann. Im Jahre 1840 gab er, damals Repetent in Tübingen, ein Büchlein heraus mit dem Titel: „Der hl. Franz von Assisi“. Ein biographischer „Versuch“, das er, laut Vorrede, mit „Echtheit“ der Dessenlichkeit übergab. Das Büchlein, für die damalige Zeit eine ganz prächtige Leistung, beschreibt S. 170 die Stigmata kurz, aber treffend, so wie sie waren, d. h. Vogt schöpfte aus den alten Quellen.

Ueberhaupt ist die Arbeit in ganz gut katholischem Sinn geschrieben — läßt sie doch die Indulgenz von Portiunkula als zu Lebzeiten des Franz gegeben bestehen. — Dies hält jedoch einen der neuesten Biographen des seraphischen Heiligen nicht ab, diesen katholischen Priester, Dekan und Schriftsteller mit Hase und Sabatier in einen Topf zu werfen, d. h. ihn als protestantischen Biographen zu bezeichnen, der den Heiligen in durchaus „leberischem“ und „unkirchlichem“ Geiste auffaßt und darstellt.²⁾ Dem Verfasser dieser neuesten, sonst vielbelobten Biographie, der General-

minister des ganzen Kapuzinerordens ist, stehen hiebei allerdings mildernde Umstände zur Seite, wenn man liest, wie selbst Zeiler im Kirchenlexikon 2, Band IV, S. 1814 das Buch von Vogt in gleichem Atemzug wie die von Hase als Arbeiten von Protestanten nennt. Das hat der ehemalige katholische Dekan Vogt nicht verdient, der so vieles für die katholische Sache in Wort und Schrift, vor allem auch in der Diaspora getan hat.

Dezel, Monographie II, 348 handelt in ausführlicher Darstellung über die bildliche Wiedergabe unseres Heiligen und bringt namentlich auch das berühmte Bild desselben aus Subiaco, berichtet aber über die eigenartige Form der Wundmale selbst, namentlich an Händen und Füßen, nichts.

Stephan Weissel, der in den „Stimmen von Maria Laach“, Band 33, 1887, S. 160 ff., mit Energie, Geschick und Sachkunde die Tatsache der Wundmale als wunderbare, nicht auf Betrug beruhende Erscheinung gegen Hase, Menan und Thode verteidigt, macht mit Recht auf die eigenartige Form derselben aufmerksam: „Keine menschliche Weisheit, auch nicht der in aller menschlichen Weisheit hervorragende Elias sei im stande gewesen, derartige Zeichen künstlich hervorzubringen.“ Hätte Menan die Quellenangaben über das Aussehen der Wundmale gekannt oder genau sich angesehen, unmöglich hätte er behaupten können, Elias habe sie ihm künstlich beigebracht — vollends erst in der Nacht, die zwischen dem Abscheiden des Heiligen und der Beisetzung lag.

Wolfgang Menzel¹⁾ nennt in wenig Worten den Hergang der Stigmatisation, beschreibt aber die Wundmale selbst nicht, und ein Neuerer, Pfeleiderer²⁾, scheint überhaupt keinen klaren Begriff von dem Erscheinen und dem Aussehen der Wundmale zu haben.

Und nun gehen wir über zu dem Quellenachweis, wie die Stigmata des hl. Franz in Wahrheit ausgesehen haben.

Der erste, der uns Nachricht gibt, ist Elias, der bekannte Stellvertreter des Heiligen (vicarius) und später sein Nachfolger als Haupt des Ordens. Unmittel-

¹⁾ Band IV, S. 1809 ff.

²⁾ Christen, Leben des hl. Franziskus von Assisi. Innsbruck 1899 p. VI.

¹⁾ Christliche Symbolik II, 566.

²⁾ Attribute der Heiligen, Wm 1898.

bar nach dem Hinfcheiden des Franz richtet er an die Ordensgenossen ein Schreiben, in welchem er den Tod des gemeinsamen Vaters anzeigt. Uns liegt der Brief vor in der Ausgabe der *Vita trium sociorum v. Amoni*¹⁾ p. 104 s. s. Zunächst gibt er seinem Schmerz über das Scheiden des Heiligen in überaus kindlicher und herzlicher Sprache Ausdruck, geht aber dann von der herzerschütternden Klage zum Trost über, da der Vater vor seinem Tode alle seine Söhne gesegnet habe, wie ein zweiter Jakob. Nun fährt er fort: ich verkündige Euch eine große Freude und ein Wunder, wie, seitdem die Welt steht, keines erhört worden ist; „nam diu ante mortem frater et pater noster apparuit crucifixus, quinque plagas, quae vere sunt stigmata Christi, portans in corpore suo; nam manus eius et pedes quasi puncturas clavorum habuerunt ex utraque parte confixas, reservantes cicatrices et clavorum nigredinem ostendentes; latus vero eius lanceatum apparuit et saepe sanguinem evaporavit.“

„Denn lange vor seinem Tode erschien unser Bruder und Vater gekreuzigt, indem er fünf Male, die in Wahrheit Stigmata Christi sind, an seinem Leibe trug; denn seine Hände und Füße hatten eine Art Stichmale von Nägeln, an beiden Seiten angefügt; sie behielten die Narben bei und zeigten die schwärzliche Farbe von Nägeln; die Seite aber war mit einer Lanze durchbohrt und schwitzte oft Blut aus.“

Da die Gegner auf diesen Bericht alles halten, d. h. alles Spätere auf ihn zurückführen, so ist es ungemein wichtig, den Wortlaut des Eliasbriefes recht zu verstehen. Vor allem sagt Elias, daß Franziskus schon lange (nam diu) vor seinem Tode gekreuzigt aussah. Sofort erklärt er, worin dieses Gekreuzigtsein bestand. Er trug nämlich fünf Male (plagas) an sich, an seinem Leibe, welche wahrhaft stigmata Christi sind. Sofort teilt er diese fünf plagae in solche, die an Händen und Füßen sind und eine an seiner Seite. Hände und Füße hatten „quasi puncturas clavorum“. Was will dieser Ausdruck besagen? Offenbar will Elias mehr

sagen als das, daß an den Händen und Füßen eben Wunden waren — er meidet den Ausdruck „vulnera“ — sondern es waren Stichmale, die mit Nägeln in Beziehung standen, sei es, daß sie von Nägeln herrührten oder aus Nägeln bestanden (Genetivus epexegeticus = Stichmale, nämlich Nägel). — Elias ringt in Anbetracht der gänzlichen Neuheit und Unerhörtheit der Erscheinung mit dem Ausdruck, weswegen er auch das Wörtchen „quasi“ beifügt. Die Stichmale waren auf beiden Seiten angebracht (confixae), waren aber verheilt und zeigten die schwärzliche Farbe von Nägeln. Die Seite ferner erscheint von einer Lanze durchbohrt und schwitzte oft Blut aus (evaporavit).

Elias hat sein Schreiben offenbar rasch abfassen müssen, um den in der weiten Welt zerstreuten Brüdern die Kunde von dem großen Trauereignis möglichst schnell mitteilen zu können, ein zweiter Grund — neben der vollständigen Neuheit der Erscheinung, daß Elias die Wundmale nicht ausführlich beschreibt, sondern eben nur nennt, dabei aber uns doch ahnen läßt, wie die Sache eigentlich ausgesehen hat. Jedenfalls haben die Gegner nicht das Recht, wie sie es tun, den Wortlaut dieses Briefes als die einzige Quelle hinzustellen, auf die schließlich alles zurückgehe (Thode, Franz von Assisi, S. 54 Anm.). Der Brief des Elias, rasch entworfen und expediert, konnte die Wundmale noch nicht in der erwünschten Weise beschreiben. Das haben andere getan und konnten es tun, die wir zum mindesten ebenjogut als Quellenschriftsteller über Franz annehmen dürfen.

Noch sei bemerkt, daß nach der Darstellung des Elias nur die Seitenwunde blutete und zwar nur dann und wann, ein Umstand, auf den wir noch später zurückkommen werden, ebenso wie auf die Lesart „nam diu“, die von den Gegnern in non diu abgeändert werden will, so von Lempp, „Elias von Cortona“¹⁾ p. 63. — Die zweite Quelle, welche uns über die Wundmale des hl. Franz, und zwar eingehender berichtet, sind die Arbeiten des Thomas von Celano, des Dich-

¹⁾ Legenda S. Francisci Ass., a. b. b. Leone, Rufino, Angelo eius socii, scripta etc. Roma 1880.

¹⁾ Collection d'études et de documents sur l'histoire religieuse et littéraire du Moyen âge. Paris 1901 III.

ters des „Dies irae“ — wir sagen „die Arbeiten“. Bekanntlich hat dieser Jünger des Heiligen nach dessen Tod im Auftrag des Papstes Gregor IX. eine Vita des Franz geschrieben, zwischen 1228 und 1229. In späterer Zeit, nach Absetzung des Elias als Generalminister des Ordens, wurde derselbe Thomas, wie uns Salimbene (Chron. Parm.) und die Chronik der 24 Generale (Analecta Franciscana tom. III) berichten, vom General Crescentinus (1244—1247) veranlaßt zu abermaligem Bericht über das Leben des Heiligen, worauf er zunächst einen Traktat schrieb „de vita et verbis et intentione eius“¹⁾ zwischen 1246—1247. Dies ist die Vita II des Thomas, den älteren Hollandisten noch unbekannt und darum in den Acta S. S. Oct. II sich nicht findend, erst im Anfang des 19. Jahrhunderts von Rinaldi (Rom 1806) herausgegeben, später von Amoni (Rom 1880). Da nun der General Johann von Parma (1247—1255) demselben Thomas den Auftrag gab, diesen Traktat zu ergänzen durch eine weitere Arbeit „de miraculis“, was er auch tat „cum epistola quae incipit“, „Religiosa nostra sollicitudo“, so daß Salimbene l. c. schreiben konnte, Thomas habe ein sehr schönes Buch geschrieben tam de miraculis quam vita²⁾ nämlich des hl. Franziskus, so stellt sich die Frage: wo ist dieser letzte Traktat „de miraculis“? In der erwähnten Vita II ist er nicht zu finden; denn der erste Teil dieser Vita enthält einige Skizzen aus der Lebensgeschichte des Franz, der zweite Teil einige Weissagungen, aber nicht miracula im eigentlichen Sinn, der dritte Teil endlich Züge aus dem asketischen und kontemplativen Leben des Heiligen. So hielt man denn diesen Traktat „de miraculis“ bisher für verloren, beziehungsweise für noch nicht aufgefunden. (Fortsetzung folgt.)

Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Gegenüber der verschwenderischen Fülle jener bietet sie mehr Maß und Klarheit.

¹⁾ Ueber des Franz Leben, Worte und Geistesrichtung.

²⁾ Sowohl über seine Wunder wie sein Leben.

Und wenn das Skulpturenwerk weniger von dem naiven Duft und der Jugend der großen Figuren von Reims hat, so hat die Dekoration in ihrem Ensemble und ihren Details mehr Logik und anderseits überwuchert sie das bauliche Gerippe in keiner Weise. Es mag ihr etwas von der unvergleichlichen Poesie der Fassade von Reims fehlen; aber man wird nichts Nobleres und Eleganteres unter den vollendetsten Meisterwerken großen Umfangs und Stils finden, als die Vorderseite dieser Kathedrale. Sie übertrifft selbst Paris durch ihren klaren Rhythmus, durch die äußerste Eleganz ihrer Proportionen und die klassische Kleinheit ihres viel geglätteteren Stils.

Die ganze Anlage wie auch das System des Aufbaus zeigen das zu vollkommener Klarheit gediehene Prinzip, das vollkommene Beherrschen der Mittel, ohne jemals auf ein Ueberbieten der letzteren hinanzugehen. Der Fortschritt gegenüber von Reims charakterisiert sich namentlich durch die Verminderung der Stützmauern durch die entschiedene Steigerung der Lichtquellen. Der Chor zeigt eine fünfgeschiffige Anlage mit einem Umgang und Kapellenkranz von sieben polygonalen Apsiden statt des einfachen Halbrundes, deren mittlere ansehnlicher als die übrigen heraustritt. Das Kreuzschiff hat zwei Absseiten wie das Langschiff; das Langhaus genau wie in Chartres sieben Gewölbejoche, zu denen noch die Turmhalle kommt, bei einer inneren Gesamtlänge von 143 Metern. Mit ganz besonderer Sorgfalt sind die Apsiskapellen bedacht worden. Ich wüßte ihnen kaum etwas gegenüberzustellen hinsichtlich der Delikatesse des Stils und der Ausführung, mit Ausnahme der St. Chapelle. Man ist geradezu frappiert durch die eigentümliche Analogie, welche diese zwei Bauten zeigen, und es könnte die Frage ernstlich erwogen werden, ob der Baumeister des hl. Ludwig nicht selbst gekommen ist, um die Zeichnung dafür zu geben; soviel Ähnlichkeit des Stils ist vorhanden.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit einen Augenblick den Portalen zu, die sich hallenartig vor den Strebeböckeln lagern. Sie erinnern an die berühmten Pforten von Chartres. In ihrer ganzen Anlage zeugen sie, ebenso wie die Galerie der

ersten Etage, das Triforium und die hohen Fenster von einem größten Künstler, und man weiß in der Tat nicht, wen man mehr bewundern soll, den Meister, der den Plan gemacht, oder den, der diese schönen Formen in eine so großartige Erscheinung gerufen hat. Wie herrlich dieses Portal St. Honoré am Südbaum des Transepts, dessen Nische eine der schönsten jener lächelnden Figuren ist, welche die Skulptur des Mittelalters hervorgebracht hat! Auch diese Portale haben ihre Ikonographie in reichem Maße erhalten, wie die von Reims und Paris; eine diskrete Restauration hat ihnen ihren alten Glanz wiedergegeben.

Auffälligerweise ist von irgend einem reichen Turmbau abgesehen. Nur über den vier Pfeilern der mittleren Nische war ein eigentlicher Turm errichtet, der 1527 vom Blitz zerstört und 1529 durch einen leichten, schlank aufstieghenden Turm ersetzt wurde. Dem Querschiffe fehlen die Türme gänzlich. Die Westfassade hat zwei Türme von mäßiger Höhe; es scheint, daß auch hier die Emporführung von Türmen ursprünglich nicht beabsichtigt war, da die Fassade wohl einen in sich abgeschlossenen Vorbau bilden sollte. Viollet-le-Duc ¹⁾ sagt, daß die Anordnung der zwei reichgeschmückten Arkadengalerien, welche über den Portalen durchlaufen, die horizontale Schichtung und eine vorherrschend dekorative Absicht so entschieden hervortreten lasse, daß es glaublich sei, man habe auch oberwärts das Ganze in ähnlicher Weise krönen wollen.

Nicht geringer ist der Eindruck, den das Innere dieses Kiesenbauwerks auf den Beschauer macht. Unvergleichlich erhaben und kühn, entzückend leicht, klar und durchsichtig! Das System ist im ganzen durchaus harmonisch, im wesentlichen aus einem Guß, wenigstens mit einigen Variationen, welche die Bildung der Triforien und der Fenster betreffen. Für den gewaltigen Eindruck sprechen schon die Maße; der Plan bedeckt eine Fläche von ca. 8000 Quadratmetern und wird hierin nur von Sankt Peter in Rom, der Sophienkirche in Konstantinopel und dem Kölner Dom übertroffen, in der Höhe von 56,5 Metern nur von Köln und Beauvais.

Das Schiff von Amiens ist unter dem doppelten Gesichtspunkt der Technik und Ausführung, der Wissenschaft und Kunst das Meisterwerk der Gotik. Solidität der Struktur, Klarheit des Planes, Harmonie der Proportionen und Eleganz der Formen, alles findet sich vereinigt in dieser Kunstschöpfung, um daraus, wie die Engländer sagen, „the crowning glory“ der gotischen Architektur zu machen. Wie herrlich flutet das Licht in alle Teile! Es hüllt gewissermaßen diesen weißen Stein mit seinen transparenten Wellen ein. Das rührt wohl zum Teil daher, daß die Triforien im Chor und in der östlichen Kreuzwand völlig als Fenster ausgebildet sind. Dazu geben die Glasgemälde eine herrliche Wirkung. Im Langhaus haben die Fenster vollkommen durchgebildete Gliederung in vierteiliger Anlage; im Chor sind sie sechsteilig und zeigen das reichere Maßwerk der späteren Zeit.

So hat es also nichts Auffallendes mehr, wenn L. Gonse ¹⁾ in seinem trefflichen Werk den Dom von Amiens das Pantheon der französischen Gotik, die beiden Architekten Robert de Luzarches und Thomas de Cormont ihren Phidias und Iktinos nennt. Was soll man noch von all' den Kunstschätzen sagen, welche die ehrwürdige Kathedrale schmücken und aus ihr eines der kostbarsten Museen der Kunst in Frankreich machen? Es mag in dieser kurzen Beschreibung genügen, die wunderbaren Bronzegräber von Evrard de Toinloy (1223) und Geoffroy d'Eu (1236), den beiden Veranlassern des Baues, zu nennen, das wunderbare Chorgestühl, ein unbestrittenes Meisterwerk der Holzsulptur, oder die alten Wandgemälde vom Ende des 15. Jahrhunderts, die delikate Kapelle der Maktabäer aus dem 14. Jahrhundert im Süden der Apsis, die jetzige Sakristei.

Nur über die Bildhauerarbeiten mögen noch einige Bemerkungen angefügt sein. Wir finden hier, ähnlich wie in Chartres, ein ikonographisches Ensemble von Porträts und Figuren, und zwar wohl die besterhaltenen von allen gotischen Monumenten. Man kann die schönsten dieser Sujets auswählen und sie ohne Bedenken

¹⁾ A. a. D. S. 11. 326.

¹⁾ A. a. D. S. 205.

in Vergleich bringen mit irgend welchen Produkten der alten oder der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Namentlich sind die großen Figuren, die fast alle intact sind, außerordentlich bemerkenswert. Auf dem Trumeau leuchtet noch diese herrliche Figur Christi, die man mit Recht „le Beau Dieu d'Amiens“ nennt. In der luxuriösen Ornamentation der drei Portale erscheinen alle jene fabelhaften Wesen, die in den mittelalterlichen Bestiarien beschrieben sind. Es wäre hier interessant, die fabelhaften Nachklänge herauszuschälen, die sich mit dem christlichen Dogma zusammensuchen und in diesem Universalkonzert unverkennbar widerklingen. Diese Tierfiguren mit ihrem fremden Symbolismus möchte man fast als die Erinnerung einer verschwundenen Welt, einer versunkenen Schöpfung ansehen. Besonders interessant sind die Skulpturen der Porte dorée im südlichen Querschiff, die wie das Portal selbst aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts stammen, also um etwa 25 Jahre später sind, als die der Fassade von Paris. Ihr Ensemble stellt sicherlich eine der vollendetsten, delikatesten und reinsten Schöpfungen dar, welche uns die gotische Bildhauerkunst hinterlassen hat.

Die hl. Jungfrau ist für die französischen Bildner immer die wohlthätige und fruchtbare Beraterin gewesen. Nach ihr richten sie schon mehr als zwei Jahrhunderte ihre Gedanken und suchen mit einer naiven Begeisterung die Verwirklichung ihres Ideals in allen Formen, in allen Ausdrücken — von der strengen und ernsten Jungfrau des Portals von Paris bis zu der fast „eigeninnig-widerwärtigen“ der Brücke de Foncères Troyes — und in dem verschiedensten Material: Stein, Holz, Marmor, Bronze, Elfenbein, Gold, Silber. So ansgebeht man diese Madonnenstudien nun auch treiben mag, die nach künstlerischen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten wertvolle Resultate zeitigen werden, ich glaube nicht, daß unter den tausend Darstellungen der Muttergottes eine edlere und ausdrucksvollere sich fände, als die, welche wir an jener goldenen Pforte in Amiens bewundern. Die Bewegung des Körpers ist von unsagbarem Reiz, die Falten des Gewandes fallen mit einer himmlischen Eleganz und lassen das Na-

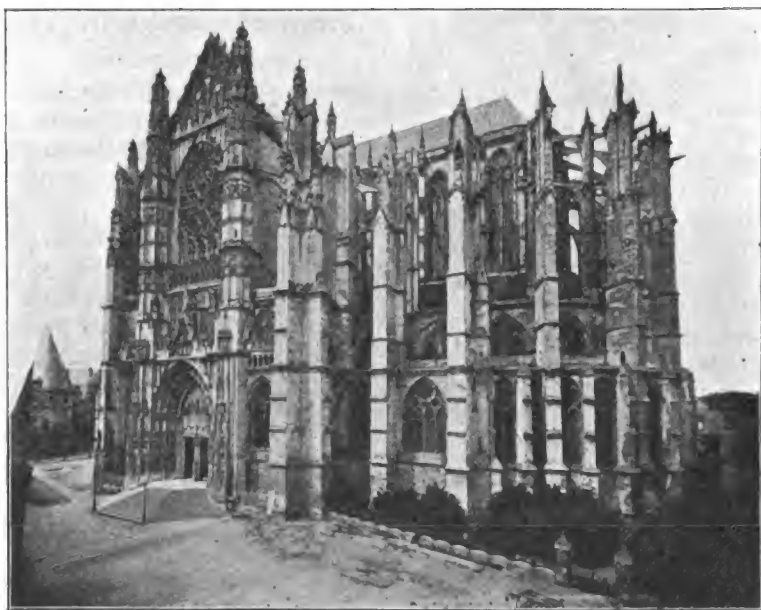
türliche und die Grazie der Pose zur vollendetsten Wirkung kommen; dieses wunderbare Lächeln, das Leonardo da Vinci in seiner Donna Lisa nachgeahmt hat, belebt das Gesicht, dessen Weichheit durch die leichten Schatten des Schleiers noch erhöht ist. Drei Kinnbustragende Engel und zwei reiche Blätterfriese vervollständigen diese eigenartige Komposition.

Angesichts dieser Pracht und namentlich bei der architektonischen Vollenbung der Kathedrale von Amiens ist es für uns sehr begreiflich, daß wir sie an dem größten und prachtvollsten gotischen Bau Deutschlands, dem Kölner Dom, der 1248 begonnen und 1332 eingeweiht wurde, in manchen Stücken wiedererkennen; namentlich bedeutet der Chor von Köln geradezu eine Repetition des französischen Vorbildes; auch das Münster in Freiburg, das bis auf Chor und Turm 1272 vollendet, und das von Straßburg, dessen Langseite 1275 gebaut und dessen Fassade 1277 von Erwin von Steinbach gegründet und in beiden unteren Stockwerken nach seinem Plan ausgeführt wurde, zeigt den Einfluß der französischen Gotik unleugbar! Außerordentlich groß war die Wirkung dieses typischen Werkes namentlich in Frankreich. Am Schiff von Saint Denis, an den Chören von Meaux, von Troyes, ja an der ganzen Anlage der Kathedralen von Clermont, von Limoges, von Saint-Ouen in Rouen und vielen anderen ist das Vorbild unverkennbar.

Den kühnsten Gedanken, den die Kathedrale von Amiens jemals bei einem Baumeister erweckte, hat der Architekt der Kathedrale von Beauvais gefaßt. Man ist förmlich gebannt, wenn man mitten in der sonst so nichtsagenden und wenig eindrucksvollen Stadt diesen Riesenschor mit seinem angehängten Querschiff in fast unendliche Dimensionen sich erheben sieht. Auf den ersten Blick tritt uns der Plan des Chores von Amiens entgegen, aber in solch' gesteigerten Verhältnissen, daß man sich des Eindrucks der Willkür, ja des Uebermutes nicht ent schlagen kann. Der Architekt der Kathedrale von Beauvais, Eudes de Montrenil, hat sich ohne Zweifel die Aufgabe gesetzt, die kolossalen Dimensionen von Rheims und Amiens vergessen zu lassen; die Kühnheit der

Konstruktion sollte alles bisherige überbieten. So wurde das Mittelschiff auf eine Höhe von 146 Fuß emporgeführt, bei 46 Fuß Breite. Es ist etwas Ueberreiztes in diesem Drang nach oben, der nicht nur dem Gesetz der Masse spottet, sondern auch von der rhythmischen Wirkung der räumlichen Verhältnisse absieht. Es kann daher nicht wundernehmen, daß man über den Bau des Chores und des Querschiffs nicht hinauskam; denn der vollendete Bau würde, wenn man ein befriedigendes rhythmisches Wechselverhältnis seiner Teile verlangt hätte, alle Grenzen überschritten haben. Man hat alle Not,

einem sehr geräumigen Umgang zusammen; die Gewölbe erheben sich bis zu einer Höhe von 47 Meter und der oberste First erreicht 68 Meter über dem Boden, überschreitet also die Höhe der Türme der Notre-Dame von Paris. Das Ganze ist heute noch durch Pfeiler von außerordentlicher Leichtigkeit getragen. Es wird in der Tat kein gotisches Innere geben, das durch seine Dimensionen so überrascht, in dem der Gedanke in solch' unendliche Höhen unversehn entflucht. Mag sein, daß es nicht das Genie des Künstlers war, das hinter der Enormität des Versuchs zurückgeblieben ist; aber sicher stand das



Kathedrale von Beauvais.

den Chor, der c. 1270 erbaut war, zu erhalten. Denn einige Jahre später zeigten sich schon die Wirkungen der für diese grandiosen Verhältnisse — allerdings wohl aus Mangel an Mitteln — allzulustigen und leichten Bauart. Am 29. Nov. 1284 stürzte ein Teil der Gewölbe ein und erschütterte auch das übrige Bauwerk. Man mußte die Joche des Chores und die unteren Seiten verdoppeln und die Stützbögen im Inneren mit Eisenstützen kräftigen.

In technischer Hinsicht namentlich ist dieser Chor außerordentlich interessant; er setzt sich aus drei breiten Jochen und

Unternehmen außer Verhältnis zu den Hilfsmitteln der Diözese und der Freigebigkeit der Gläubigen, deren Enthusiasmus für die großen religiösen Bauten schon zu sinken anfing.

Noch in eine Kathedrale eigener Art mag der Leser uns auf unsern Wanderungen begleiten, die nicht nur geschichtliches, sondern namentlich auch künstlerisches Interesse verdient, nach Rouen. Die Normandie ist durchaus nicht arm an interessanten gotischen Bauten, doch zeigt sich bei den meisten, wie bei den Kathedralen von Séz und Bayeux, deutlich der Anschluß an den hier heimischen romani-

schen Stil. Auch die ungemein prachtvolle und bedeutend angelegte Kathedrale der normännischen Hauptstadt, die, von 1212 bis 1280 angeführt, der mächtigste Bau in dieser Gegend ist, trägt namentlich an dem nördlichen Seitenportal ihrer wirkungsvollen Fassade noch romanische Re-miniszenzen. — Die Choranlage weist drei Apfiden auf, deren mittlere in späterer Zeit durch eine langgestreckte Frauenkapelle ersetzt wurde. Interessant und sonst nicht häufig ist die Verwendung der Säulen im Chor. Der Querbau ist dreischiffig mit Apfiskapellen. Den lustigen Bauten von Amiens und Beauvais gegenüber weisen die Pfeiler eine gehörige Stärke und Tragkraft auf; an Stelle der Emporen sind Arkadenbögen; darüber ein kleines Triforium und über diesem wiederum mit Zeichen späterer Veränderungen Oberfenster, deren Maßwerk wie das derer im Chor spätgotischen Charakter trägt.

Das Aeußere ist außerordentlich würdig und eindrucksvoll. Die Westfassade ist ein dreiteiliger Bau und bietet einen machtvollen Anblick namentlich deswegen, weil beiderseits über die Seiten des Gebäudes hervortretend sich ein starker vierediger Turm vorlegt. — Besonders interessant ist zur Seite der Kathedrale der Kreuzgang, der einen trefflichen Stil aus der Mitte des 13. Jahrhunderts aufweist. Zum Studium geeignet wäre vor allem die Fensterarchitektur des Obergeschosses.

Nicht unerwähnt soll aus Rouen noch die reizvolle Kirche St. Ouen bleiben mit ihrem eleganten, dreischiffigen Langhaus. Sie gibt ein Beispiel des frei entwickelten, schmuckvollen Stils des 14. Jahrhunderts; doch mehrten sich hier bereits die Anzeichen einer zu weit getriebenen Schlankheit und Eleganz.

Man würde aber eine ganz irrige Ansicht von dem Kunstwert, den das nördliche Frankreich birgt, haben, wollte man annehmen, daß das Interesse an kirchlicher Kunst nur in den geistigen Zentren der größeren Städte, an den Kathedralen und Domen Nahrung fände. Wer immer die Gauen der Ile-de-France, der Normandie oder Pikardie durchwandert, findet außerordentlich viele Beispiele namentlich des gotischen Stils in den kleinen Städten und ländlichen Gemeinden, die dem Archi-

tekten wegen ihrer größeren Uebersichtlichkeit und entsprechenden Einfachheit als Gegenstand des Studiums in manchen Beziehungen noch nützlichere Dienste leisten können. Aber auch dem kunstverständigen Laien bieten sie durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen einen nicht geringen Genuß. Dem Kulturhistoriker des Mittelalters ersteht in ihnen ein überwältigendes Material, das ihn vor einseitiger Beurteilung dieser Zeit unbedingt warnt. Diese und andere Gesichtspunkte machen solche Wanderungen in hohem Maße erspriechlich!

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortsetzung.)

II. Das Germanische Museum in den Jahren 1862 bis 1866 (die Krisenjahre).

Die Zeit nach dem Rücktritte des Freiherrn von Aufseß, die Jahre 1862 bis 1866, bezeichnet der Verfasser unserer Jubiläumsschrift mit „die Krisenjahre“, und in der Tat waren es kritische Jahre, welche die Freunde des Museums mit bangen Sorgen erfüllen mußten, wenn sie bedachten, daß ja der Haupt- und Grundstock der hier vereinigten Schätze nur — und zwar zuerst auf 10, dann (1857) auf 20 Jahre, also bis zum 1. Oktober 1873 — von dem Freiherrn von Aufseß hergeliehen sei, und daß diese ganze Sammlung von ihrem Besitzer oder seinen Erben zurückgezogen werden müßte und würde, falls bis zu dem bezeichneten Termin von dem Museum nicht der Schätzungswert von rund 120 000 Gulden erlegt sein werde. Wie aber sollte das Museum bei dem schon ohnehin mäßigen Stande seiner Finanzen in absehbarer Zeit eine solch' beträchtliche Summe aufbringen? Dazu kam nach dem Rücktritte von Aufseß die Frage nach einem neuen Vorstande und der unglückliche Umstand, daß sich der Verwaltungsausschuß in seiner Wahlversammlung vom 27. Oktober 1862 für einen Mann als seinen Nachfolger entschied, der genau wie Aufseß die Sechzig bereits überschritten hatte, für den Geheimen Justizrat Dr. Michelsen, einen geborenen Schleswig-Holsteiner. Er

gehörte seit 1855 dem Gelehrtenausschusse des Germanischen Museums an und war ein Mann von zwar vorwiegend juristischer, aber doch keineswegs einseitiger gelehrter Bildung und nicht ohne praktische Begabung; auch war er pekuniär völlig unabhängig. Als er sich aber nach längerem Zögern zur Annahme der Wahl entschlossen hatte und gegen Ende 1863 nach Nürnberg kam, um das übernommene Amt anzutreten, fand er sich alsbald mitten hineinversetzt in einen erbitterten Streit der Parteien am Museum. Natürlich hatte Michelsen auf seinem Schlosse Seidingsstadt bei Hildburghausen von einem solchen Zustande nichts ahnen können, wie er sich denn auch mit den sonstigen Verhältnissen des Museums nur sehr mangelhaft vertraut zeigte. Als Jurist kümmerte er sich um die über die Satzungen im engeren Sinne hinausgehenden Bestimmungen des „Organismus“ herzlich wenig, weil diese nur von dem Verwaltungsausschusse ausgegangen, von der Regierung aber nicht besonders bestätigt worden waren. Die Repertorien und das von Aufseß aufgestellte System verwarf er ohne weiteres als unnütz und unbrauchbar, ohne jedoch etwas Besseres an deren Stelle zu setzen. „Dagegen sollte, wie es in einer Denkschrift des Freiherrn von Aufseß an den Verwaltungsausschuß (vom Oktober 1864) heißt, das Museum in eine Lehranstalt für junge Archivare und Bibliothekare umgeschaffen und dessen erster Stiftungszweck somit beseitigt werden, es müsse eine Staatsanstalt werden“ u. s. w. Man kann aus dieser Denkschrift entnehmen, wie entrüstet Aufseß über die Anschauungen und das Vorgehen seines Nachfolgers war und immer mehr wurde, und wie sich das Verhältnis zwischen Vorstand und Ehrenvorstand gleich in den ersten Monaten des Jahres 1863 zu einem wenig erfreulichen gestaltete. Durch diese schroffe Stellungnahme Michelsens gegen seinen Vorgänger und dessen Prinzip erweiterte sich auch der durch die Beamtenenschaft gehende Miß, und durch die Mißachtung, die er dem „Organismus“ zu teil werden ließ, trieb er bald auch den Lokalausschuß zur Opposition. Als vollends die von ihm beantragten Satzungsänderungen von der k. bayerischen Staats-

regierung nicht genehmigt wurden, dankte er Ende August 1864 ab.

Der Verwaltungsrat schritt nicht sogleich zu einer Neuwahl, sondern setzte einen Wahlausschuß nieder, bestehend aus dem Hofrat Dieß und zwei andern Nürnberger Herren, dem fürstlich öttingischen Archivrat Freiherrn von Löffelholz und dem Erlanger Germanisten Rudolf von Hammer. Eine lange Reihe von Kandidaten erscheint nach und nach, und auch Aufseß selbst war bemüht, eine geeignete Persönlichkeit zu finden. In der Liste der Männer, die in Betracht kamen, findet sich neben dem Eisenacher Gymnasialprofessor Dr. jur. Wilh. Rein und neben Barack und Firmenich Richarz auch der Name Joseph Viktor Scheffels. Nach seiner Abtanking hatte sich nämlich Aufseß in Kreßbrunn am Bodensee angekauft, wo er von nun an die Sommermonate zu verbringen pflegte und wo er Scheffel kennen lernte. Doch die Wahlkommission schlug im Frühjahr 1865 dem Gesamtverwaltungsausschuß Prof. Dr. Rein als I., Dr. Frommann als II. Vorstand des Museums vor, welcher Vorschlag auch genehmigt wurde. Allein als der neu gewählte I. Vorstand sich zur Reise nach Nürnberg rüstete, machte plötzlich und unerwartet ein Gehirnschlag seinem Leben ein Ende (22. April 1865), — eine neue Prüfung für das Museum.

Wiederum wurde eine Wahlkommission mit Vorschlägen betraut, und da war es, daß zuerst Jakob van Falke auf den in den rüstigten Jahren stehenden Grazer Professor August Essenwein hinwies; er wurde denn auch, obgleich noch zwei andere Kandidaten, nämlich der Oberstudienrat Dr. Haßler in Ulm und Hofrat Dr. Schäfer in Darmstadt, auf der engeren Wahl standen, einstimmig gewählt.

Auch in diesen Stürmen der letzten Jahre sind die Gaben für das Museum reichlich geflossen, und selbst im Auslande entstanden Pflögschaften, wie z. B. in London; auch weitere deutsche Regierungen, die von Hannover und Sachsen-Koburg, gesellen sich mit ansehnlichen Jahresbeiträgen zu den bisherigen Förderern des Museums. Eine ganze Reihe von Gipsabgüssen frühromanischer Werke der Plastik, wie der Bernwardsäule, des Taufbeckens

im Dome zu Hildesheim u. s. w., gelangten als Geschenke des Königs Georg von Hannover in die Sammlungen. Auch die Münzsammlung ward vermehrt, und schon im Oktober 1862 hatte die Stadt Nürnberg eine Anzahl von Gemälden aus ihrem Besitze im Germanischen Museum deponiert. Das größte Verdienst aber erwarb sich die Stadtverwaltung in dieser Zeit durch die Abtretung des großen äußeren Kartäusergartens. Unter den käuflichen Erwerbungen dieser Epoche stehen diejenigen bei der Versteigerung der Hertelschen Sammlung im Jahre 1864 obenan. Die größte Förderung aber erhielt die Anstalt dadurch, daß Aufseß sich erbot, gegen eine Abschlagszahlung von 50 000 Mark seine Sammlungen ohne weiteren Vorbehalt in das unzeräufeliche Eigentum des Germanischen Museums übergehen zu lassen.

III. Das Germanische Museum unter August von Essenwein (1866 bis 1892).

Als zweiten Gründer des Germanischen Museums bezeichnet unsere Festschrift mit Recht August von Essenwein. Unter ihm ist die Schöpfung des Freiherrn von Aufseß zur schönsten Blüte und möglichst höchsten Höhe der Vollkommenheit entfaltet worden; er hat seine ganze Kraft, ja seine Lebenskraft, der Anstalt gewidmet und alle Reime derselben zur reichsten Entfaltung gebracht. August Ottmar Essenwein war am 2. November 1831 zu Karlsruhe als Sohn eines Registrators geboren, wo er auch das Gymnasium absolvierte und bis 1851 an der polytechnischen Hochschule als Schüler der Professoren Hübsch und Hochstetter dem Studium der Baukunst und ihrer Geschichte oblag. Den Vater hatte er bereits 1833 verloren. Auf ausgedehnten Reisen in Nord- und Süddeutschland, die nur durch einen längeren Aufenthalt in Berlin im Winter 1852 auf 1853 unterbrochen wurden, schärfte er sodann seinen Blick für die Schönheit und ernste Größe der alten Denkmäler, unter denen ihn zunächst die gotischen, dann aber überwiegend die romanischen Bauwerke mit ihrer reichen Ornamentik unwiderstehlich anzogen. Nachdem er im Jahre 1855 zu Karlsruhe das

Staatsexamen im Baufach gemacht und als erste Frucht seiner Studien ein Werk über „Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter“ veröffentlicht hatte, unternahm er eine Reise durch Holland, Belgien und Nordfrankreich und machte sich während eines längeren Aufenthaltes in Paris mit den Leistungen der Franzosen auf archäologisch-architektonischem Gebiete bekannt. So sehr ihn nun seine Neigung und seine Studien zur künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung und zu deren Bewertung im Lehramt hingen, so sah er sich doch durch seine Verhältnisse genötigt, eine ihm angebotene Stelle bei der kaiserlich österreichischen Staatsseisenbahn-Gesellschaft anzunehmen. So wenig diese Stellung seinen Neigungen entsprach, hatte sie doch für ihn den Vorteil, daß sie ihm bei seiner außerordentlichen Arbeitskraft Zeit zu einer Reihe bedeutender künstlerischer und kunstgeschichtlicher Leistungen übrig ließ. Zugleich bot ihm der Aufenthalt in Wien die Gelegenheit, mit den ausgezeichneten dort lebenden Vertretern der Kunst- und Kulturgeschichte in den innigsten und förderlichsten Verkehr zu treten. In seiner Stellung als Ingenieur für Hochbauten führte ihn seine Tätigkeit in den Banat, wo er im Auftrag seiner Gesellschaft in Drawiza, Reschiza, Anina, Dognaczka, Szaszka Kirchen, Amtsgebäude, Hallen, Kolonialhäuser baute. Der Ort Franzdorf wurde ganz von ihm gebaut. In die gleiche Zeit fallen namentlich Essenweins zahlreiche, größtenteils von ihm selbst illustrierte Aufsätze in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“, die ihn in der Baukunst der verschiedensten Gegenden der österreichisch-ungarischen Monarchie, Heiligenkreuz bei Wien, Brunn, Konigsfeld in Kärnten, Krakau, Leoben in Ungarn, Trient, Padua, Verona u. s. f. durchaus zu Hause zeigen. Andere dieser Veröffentlichungen, wie die über „Das Prinzip der Vorftragung und der verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst“ (Jahrgang 1861 der Mitteilungen), lassen den umfassenden Blick, mit dem er seine Studien betreibt, deutlich genug erkennen, lehren uns neben dem Historiker auch den Aesthetiker schätzen, während

wieder andere die allmähliche Ausdehnung seiner Forschungen in das weite Reich des Kunstgewerbes verraten. War er doch schon in Wien auch praktisch zusammen mit Eitelberger auf das eifrigste bemüht, durch Wort und Tat das seit den Weltausstellungen von London und Paris rasch neue Reime ansehnende Kunstgewerbe zu heben. Hunderte von Entwürfen zu kunstgewerblichen Gegenständen rühren von seiner Hand her, und ebenso groß, ja vielleicht noch größer ist die Zahl der Skizzen, die er auf seinen Reisen namentlich von Wandmalereien und Architekturteilen, plastischen und Flachornamenten, Wandmalereien u. s. w. fertigte, um sie später, sei es wissenschaftlich oder künstlerisch, zu verarbeiten, und die teilweise noch heute die Mappen des Bilderrepertoriuns des Germanischen Museums füllen. Unter den nach seinen Entwürfen ausgeführten kunstgewerblichen Gegenständen werden insbesondere das Mobiliar sowie Paramente, Monstranz, Ciborium, Kelch und Vortragskreuz, kurz die gesamte Ausstattung der romanischen Kirche zu Leiden bei St. Miklos in Ungarn, Glasgemälde in der Kirche zu Pertholdsdorf bei Wien, in St. Antonio zu Padua, im Dome zu Trient, ein großes Motivbild in Email sowie die in romanischem Stile ausgeführten Altäre, Antependium, Leuchter und verschiedene Goldschmiedearbeiten in der Kirche zu Pfaffenhofen bei Innsbruck, der Deckel für das Kaiseralbum der Mechitaristen-Buchdruckerei zur Vermählung des Kaisers Franz Joseph u. a. m. namhaft gemacht. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Beschreibung des Oberamts Heilbronn. Herausgegeben von dem K. Statistischen Landesamt. Mit Karte, Kartenskizze der Altertümer und Kilometerzeiger des Bezirks. Zwei Teile Stuttgart. Kommissionsverlag von W. Kohlhammer. 1901 - 1903

Von den neuen Oberamtsbeschreibungen sind bisher erschienen: Reutlingen (1893), Ehingen (1893), Cannstatt (1895), Ulm (1897) und Rottenburg (1900). Auch dieser sechste Teil der Beschreibung unseres Königreichs Württemberg ist das Werk zahlreicher Sachmänner, meistens solcher, die ihren Wohnsitz in der Stadt Heilbronn selbst haben. Während im ersten Bande ein beträchtlicher Teil der Arbeit den Herren Rektor Dr. Dürr, Rektor Desselberger, Hofrat Dr. med. Schütz, Medizinalrat Majer, Oberförster Lempp, Dekonomierat Mayer, Finanzrat Weid-

ner zu verdanken ist, finden wir im zweiten Bande die Topographie der Stadt sowie die Beschreibung und Geschichte von sieben Bezirkssorten von Rektor Dr. Dürr, den Abschnitt: Handel und Gewerbe von dem Sekretär der Handels- und Gewerbekammer Heilbronn W. Scholl, die Mitteilung über das Salzwerk Heilbronn von Bergassessor Lichtenberger bearbeitet, während Oberbürgermeister Hegelmaier reiches Material für die Darstellung der städtischen Verwaltung geliefert hat. Der erste Band beginnt mit einer eingehenden Geschichte der Stadt Heilbronn (von S. 3-238), worin besonders auch die Reformationszeit ausführlich behandelt wird. Im nächsten Abschnitte behandelt dann Professor K. Müller die Altertümer des Bezirks, angefangen von der Steinzeit bis zur christlichen Zeit. Es folgt die Beschreibung des Bezirks und zwar seine natürlichen Verhältnisse, Bevölkerungs-, Erwerbs- und Wirtschaftsverhältnisse und zuletzt „öffentliche Verhältnisse“ als Rechtspflege, Verwaltung, kirchliche Einrichtungen, Verkehr u. s. w. Als Anhang sind statistische Tabellen und Übersichten beigelegt. Der zweite Band, der sich etwas verzögert und erst in diesem Jahr erschienen ist, enthält die Ortsbeschreibungen und beginnt mit der Stadt Heilbronn, worauf dann die einzelnen Orte in alphabetischer Ordnung folgen. Auch in dieser Oberamtsbeschreibung von Heilbronn ist wieder ein großes Material von Wissenswerten gesammelt und übersichtlich geordnet worden und wir stehen nicht an, diese Oberamtsbeschreibungen auch unserer Kapitolbibliotheken zur Anschaffung zu empfehlen. II.

Christliche Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft für christliche Kunst, Text von Estdammer.

Die erste Serie dieses trefflichen Unternehmens, das jede Unterstützung verdient, bietet in einer eleganten Mappe fünf Blätter originalgetreuer farbiger Nachbildungen von hervorragenden christlichen Bildwerken.

In der thronenden Madonna nach G. Bellini kommt der warme, goldige Ton der leuchtenden Farben sehr schön zur Wiedergabe. Am besten gelungen scheint uns die Tiizianische Madonna mit dem düster-prächtigen Abendhimmel im Hintergrund, während die Geburt Christi von Schongauer weniger entspricht. Daß auch Perlen moderner religiöser Malerei vertreten sind, ist sehr zu begrüßen, ergreifend ist „Glaubensstark“ von G. Cornicelius. In der „Grablegung“ von G. Fugel ist der kühle, dümmrige Silberton des Mondlichtes vortrefflich gelungen, während allerdings das Rot des Fackelreflexes nicht ganz getroffen ist, was für einen Kenner des überaus feingestimmten Originals etwas stört. Möge die „Christliche Kunst“ sich recht viele Freunde und so der ruhige Verlag sich die Unterstützung erwerben, die er hier vom Standpunkt der Kunst wie der Religion verdient.

Dr. J. A. Endres, das St. Jakobspital in Aegensburg und Honorius Augustinensis. Kempten, Kösel.

Die vorliegende Publikation wagt sich an zwei der schwierigsten Probleme der mittelalterlichen Ikonographie und Literaturgeschichte heran. Im ersten Teile wird versucht, das Dunkel zu lichten,

das über der Person des für unsere Kenntnis mittelalterlicher Symbolik so wichtigen Honorius Augustodunensis bisher schwebte; der andere Teil gibt eine ikonographische Deutung des bisher nicht enträtselten Bildwerks an dem berühmten Regensburger Schottenportal.

Noch Dr. J. Sauer in seiner gründlichen Arbeit über „Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters“ (Herder 1902) spricht sich dahin aus, daß Honorius zwar unzweifelhaft „die letzten Lebensjahre im deutsch-österreichischen Donaugebiet zugebracht“ habe, fügt aber bei, daß man ins Gebiet unbeweisbarer Kombination gerate, sobald man seine Anwesenheit für irgend einen bestimmten Ort festzulegen suche. Auf dem Wege einer wirklich geistreichen Kombination gelangt nun aber Professor Endres doch zu dem überraschenden Schluß, daß Honorius Schottenmönch war, daß er — wahrscheinlich in Weih St. Peter bei Regensburg — als Kellner lebte, und daß der Dedikationsbrief zur Psalmenerklärung an Abt Christian von St. Jakob und der zum Hohenliedkommentar an Abt Gregor I. desselben Klosters gerichtet sei, unter welcher letzterem (ca. 1156–85) das St. Jakobportal ja erbaut wurde.

Allerdings, die Kombination, worauf dieser Schluß ruht, ist zwar ein Kühnes, aber auch ein etwas lustiges Gebäude, das der Kritik manchen Angriffspunkt bietet. So scheint die Umdeutung des vielumstrittenen Augustodunensis in „Augustinensis“, ferner die Annahme einer so engen Verbindung des Honorius mit Canterbury, überhaupt seine Zugehörigkeit zu den Schotten und so das Fundament der ganzen Ausführung doch etwas zu schwach begründet. Auch die Art und Weise, wie von den beiden im Dedikationschreiben zum Hohenliedkommentar in den ältesten Handschriften genannten Adressaten Symon und Chonon der erstere ganz eliminiert, der andere in „Christianus“ umgelesen wird, kann erhebliche Bedenken wachrufen.

Die Aufstellungen des Verfassers bezüglich des Honorius haben ja gewiß viel Bestechendes, doch würden sie sich über den Wert einer, wenn auch geistreichen Hypothese, erst dann erheben, wenn sich aus bisher nicht berücksichtigten älteren Handschriften weiteres einwandfreies Verweismaterial in diesem Sinne beibringen ließe.

Sehr wertvoll und hochinteressant sind die Kapitel 4 und 5 über „Des Honorius Kommentar zum Hohenliede“ und über die Buchillustrationen zu diesem Kommentar. Hier gewinnen wir einen wohl den meisten überraschenden Einblick in die tiefe, oft wunderbar poesievolle Symbolik des frühen Mittelalters. Zu den illustrierten Honorius-Rodizes hätte noch Naithingen I. 2 (lat.) fol. 13 (12. Jahrhundert, aus Füssen stammend) beigezogen werden können, dessen Titelbild eine etwas andere Auffassung zeigt, als clm. 4550.

Was nun die ikonographische Deutung der Bilder des Schottenportals anlangt, dieses „Kreuzes der Kunstforscher“, wie Sighart es nennt, so gebührt Professor Endres unbedingt das Verdienst, zu deren Erklärung auf das Hohelied und seine Auffassung im Mittelalter hingewiesen zu haben, wie sie uns namentlich auch bei Honorius entgegentritt. In der Tat fällt hiedurch auf manche

bisher dunkle Figur dieses Bilderportals ein überraschendes Licht. So erklärt sich die der Madonna korrespondierende Königsgehalt sehr gut als Sponsus (Salomo—Christus), die fugever-schlingende Drachengehalt ist nicht mehr der germanisch-mythische Mondwolf Managarmr, sondern der Corcodrillus, welcher den igeartigen Enidrus verschlingt und dadurch zu Grunde geht (Symbol des durch Christus bezwungenen Teufels), auch die Liebespaare, welche die Madonna umgeben, sind gut gedeutet, und selbst der Erklärung der rätselhaften, den Prädicatores beigegebenen Figur als Mandragora möchten wir beistimmen, obwohl letztere in allen gleichzeitigen Buchillustrationen anders, nämlich als unbekleidete, wohlgebildete Frauengehalt dargestellt wird. Die ganze Deutung ist mit viel Geist und Phantasie gegeben und stützt sich auf eine reiche Kenntnis der gleichzeitigen in Betracht kommenden Literatur. Allerdings scheint uns die Phantasie manchmal etwas zu sehr zu dominieren, und wir halten es für verfehlt, hinter jedem dieser Gebilde, selbst hinter den Ornamenten, eine symbolische Bedeutung suchen zu wollen. Solche Pflanzen- und abenteu-erlichen Tierformen haben doch nachgewiesenermaßen in der romanischen Kunst oft nur rein ornamentale Bedeutung. Die Darstellung des Aquilo als Drache findet doch wohl in der gesamten christlichen Kunst kaum ein Analogon, und die Deutung der beiden Tiere in den untersten Friesbögen links als die greges sodalium ist gekünstelt. Das von einem Drachen erfaßte Tier soll Christum bedeuten, der sich als vitulus saginatus am Kreuz und in der Eucharistie für seine Kirche hingibt, während der vom Schweife desselben Drachen umschlungene betende Mann als Personifikation des Högendienstes gelten soll. Eine derartige Verbindung zweier sich so fernstehender Gedanken wäre doch höchst wunderlich. Allerdings weiß der Verfasser zu Gunsten solcher Erklärungen Stellen, namentlich aus Honorius, anzuführen, allein die Anschauung, als ob die bildende Kunst jener Zeit direkt aus der gleichzeitigen Symbolikliteratur geschöpft hätte — was bei solchen doch sehr abseits liegenden Gedanken hätte der Fall sein müssen — ist unzutreffend, wie auch Dr. Sauer nachweist.

In dem Kapitel „Zahlensymbolik am Portalbau“ steht der Behauptung, die Zahl 8 gelte als „vom Uebel“, ein Wort des Honorius selbst (Lit. Sauer p. 78) entgegen, wonach acht sogar die eigentliche heilige Zahl des Neuen Bundes sei.

Wenn wir einerseits die Arbeit von Professor Dr. Endres als schätzenswerten Beitrag zur Lösung wichtiger und schwieriger Fragen begrüßen, so können wir andererseits auch der Freude darüber Ausdruck geben, daß es ein katholischer Verlag ist, welcher dem Werke eine so solide, schöne Ausstattung zu teil werden ließ. Die vier Illustrationen aus clm. 4550 sind trefflich facsimiliert und gewiß hochinteressant. Trotzdem wären uns an deren Stelle ein paar größere Teilaufnahmen der Jakobspforte lieber gewesen, denn auf dem Titelblatt sind die meisten Details und auch größere ungünstig beleuchtete Partien nicht mehr zu unterscheiden.

Buchloë.

Dr. J. D a m r i c h,
Benefiziat.

ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornschens Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Nr. 9. 1903.
Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Arcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Dornschens Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zu den Preisen von M. 2.05 halbjährlich.

Ueber die Stellung der H. Mueltscherschen Werkstätte zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland.

Von Pfarrer Dr. J. Probst.

Nach Laib und Schwarz gehören die Flügelaltäre in die dritte Periode des Altaraufbaues.

Die Anfänge dieser Einrichtung, die späterhin eine so imposante Ausbreitung errang, weisen auf die engen Räume von Seitenkapellen hin. An die Räume der Hauptkirchen siedelten sich kleine Kapellen an, von hervorragenden Patriziersfamilien teils erbaut, teils wenigstens ausgestattet als Ruhestätten ihrer Angehörigen. Der enge Raum derselben sollte nicht bloß die Familienepitaphe, sondern auch den Altar aufnehmen; zu diesem Zwecke wurden beide kombiniert.

Das Oberfrontal des Altarbaues wurde erweitert und gegliedert, leicht bewegliche Teile (Flügel) an demselben angebracht, die zur Aufnahme von bildlichen Darstellungen bei dem Öffnen und Schließen derselben genügenden und geeigneten Raum darboten. Eines der berühmtesten Monumente dieser Art war, um ein Beispiel anzuführen, der Genter Altar der Gebrüder Hubert und Johann van Eyck.

Die Kathedrale des hl. Bavo war (nach Krackfuß) die stattlichste unter den Kirchen von Gent, ein Sandsteinbau aus dem 13. Jahrhundert, deren Chor erst im 15. Jahrhundert mit Kapellen umbaut wurde. Zahlreiche Familien und Genossenschaften hatten den Wunsch, ihren Gottesdienst in einem eigenen Raum, gesondert von dem der Gemeinde, zu verrichten und

zugleich sich und ihren Angehörigen einen Begräbnisplatz zu sichern.

So stiftete 1420 auch Jodokus Bydts, Herr von Pameelen, ein angesehenener und hervorragender Bürger der Stadt und seine aus dem Patriziergeschlecht der Bursluet stammende Gattin Jlabella eine Kapelle für ihre Familien, deren Wappen in Glasmalerei angebracht waren; den Auftrag zur Aus schmückung des Altars mit Tafelmalereien empfing Hubert van Eyck.

Auch noch der etwas spätere Kölner Altar des Meisters Stephan (1440 bis 1450) war ursprünglich für die Kapelle des Rathauses daselbst gefertigt, wie auch die älteren Malereien in Nürnberg Epitaphien der dortigen Familien (Imhof, Deichsel etc.) angehörten.

Hier finden sich somit die frühesten Anfänge der Tafelmalerei, denen sich alsbald auch die Holzschnitzerei zugesellte und da jetzt auch die Technik durch die Gebrüder van Eyck wesentliche Fortschritte machte, so waren jetzt, zu Anfang des 15. Jahrhunderts, die wichtigsten technischen Faktoren vorhanden, welche einen tiefgreifenden Umschwung in der Geschichte der bildenden Kunst hervorriefen.

Um aber diesem in aller Stille und Verborgtheit vollbrachten Umschwung zugleich auch die erforderliche Expansivkraft zu verleihen, mußte unseres Erachtens noch ein weiteres Moment hinzutreten, die Anlehnung der Bildwerke des Altaraufbaues mit seinen Flügeln an den Zyklus des Kirchenjahrs.

So hervorragend der Genter Altar

durch seine technische Ausführung und durch seine sublimen Idee (Anbetung des Lammes) war, so war doch gerade diese Idee keineswegs leicht und selbstverständlich, sie bedurfte sozusagen eines Kommentars. Andererseits hatte der Kölner Altar zu seinem Gegenstand wohl ein allgemein bekanntes Geheimnis (Anbetung der heiligen drei Könige), aber die Behandlung desselben wurde in einer stark lokalisierten Weise ausgeführt (durch die Beziehung des hl. Gereon und der hl. Ursula, der Patronen der Stadt Köln) und ähnlich bei den Nürnberger Epitaphien.

In allen diesen Fällen waren somit gewissermaßen Schranken gegen die Nachbildung und weitere Ausbreitung der Flügelaltäre ausgerichtet und der Wunsch konnte bei einem nicht näher beteiligten Beschauer kaum aufkommen: das möchten wir auch für unsere eigene Kirche haben.

Man stelle sich nun aber vor, daß ein stattlicher Flügelaltar nicht in den engen Räumen einer Seitenkapelle, sondern im Chor der Kirche, im Angesicht der ganzen Gemeinde sich erhob; daß derselbe nicht irgend einem Lokalheiligen gewidmet war, sondern durch Öffnen und Schließen der Flügel sich an den Zyklus des allbekannten Kirchenjahrs: Kindheit, Leiden, Verherrlichung des Erlösers anschloß — das mußte zünden, d. h. den Wunsch hervorrufen, etwas ähnliches auch in der eigenen Kirche, sei es nun eine imposante Kathedrale oder eine bescheidene Landkirche, zu besitzen. Keine andere Verzierung, sei es mit Teppichen oder mit reichen kostbaren Gerätschaften, vermochte einen so starken Eindruck zu machen und dabei war die Handhabung des erforderlichen Mechanismus beim Öffnen und Schließen ganz prompt und leicht. Aber gerade dieser Gedanke einer Anlehnung an den Zyklus des Kirchenjahrs war, aus Gründen, die schon oben angegeben wurden, nicht alsbald erfaßt und ausgeführt, sondern erst etwas später und es mag die Mühe lohnen, nicht bloß das Datum der ersten Flügelaltäre in unserer Gegend zu fixieren, sondern auch näher nachzusehen, wo und von wem (in unserer Gegend) dieser glückliche Griff zuerst gethan wurde. Früher war eine Antwort auf diese Frage nicht möglich; sie ist jetzt

ermöglicht durch die erfolgreiche Entdeckung des Sterzinger Altarwerks durch meinen verehrten Freund Fischmaler in Innsbruck, an die sich dann auch noch andere anreihen.

Die Werkstätte des Hans Mueltscher, deren Wichtigkeit für die Kunstgeschichte jetzt allgemein anerkannt ist (durch die Arbeiten von J. v. Neber 1898 und Max Friedländer 1901) wurde bekanntlich in Ulm 1427 gegründet. Schon 1433 lieferte dieselbe den Kargischen Altar im Münster daselbst, von dem jedoch bloß die Inschrift sich erhalten hat.

Um so wichtiger ist das nächstfolgende Werk, von dem wenigstens die Malereien der Flügel, wieder mit Inschrift und Datum (1437), nach Berlin gekommen sind. Friedländer verbreitet sich über dieselben in dem Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen 1901 S. 253 bis 266 und gibt auch die Abbildungen derselben, nämlich: Christi Geburt und Anbetung der Weisen; Ausgießung des heiligen Geistes und Tod Mariä auf der Innenseite der Flügel; auf der Außenseite: Scene am Delberg, Handwaschung des Pilatus, Kreuzschleppung und Auferstehung.

Wenn auch das Mittelbild nicht erhalten ist, so ist doch schon aus der Darstellung der acht Gemälde das Bestreben deutlich zu erkennen, das gesamte Erlösungswerk im Bild vorzuführen, obwohl die Ordnung der einzelnen Geheimnisse nicht ganz genau eingehalten ist. Als Mittelbild möchte man am liebsten eine Krönung Mariä sich vorstellen.

Daß dieser Altar ein Epitaph irgend einer Familie gewesen sein könnte, dafür ist gar kein Anhaltspunkt vorhanden; es wäre sicher nicht unterlassen worden, die Namen und Bildnisse der Stifterfamilie auf irgend welche Weise anzubringen. Bei dem fast genau gleichzeitigen Altar (1438) der Brüder Hans und Jvo Strigel von Memmingen, von dessen Flügeln sich zwar nur literarische Kunde erhalten hat, die aber möglicherweise doch noch gefunden werden könnten, ist die nähere Beziehung desselben als Stiftung der Grafen von Königseck und Werderberg ausdrücklich durch Wort und Bild angegeben (l. c. S. 255). Dagegen fehlt hier eine Be-

zugnahme auf den Zyklus des Kirchenjahrs noch vollständig, sofern an der Innenseite der Flügel sechs Figuren von einzelnen Heiligen dargestellt sind, deren Namen angeführt werden.

Eine Vergleichung dieser beiden Altäre, die zeitlich und räumlich so nahe beieinander entstanden sind, zeigt deutlich, daß dieselben doch nicht auf dem gleichen Boden erwachsen sind. Der Strigelsche Altar steht noch ganz auf dem Boden der in Seitenkapellen befindlichen Epitaphien; der Altar von Mueltscher hat diesen Boden schon verlassen, er wendet sich an eine größere Gemeinschaft und hält ihr die allgemein bekannten Erlösungsgeheimnisse im Bild vor Augen; darin besteht ein nicht zu verkennender Fortschritt.

Auch darüber kann kein Zweifel bestehen, daß Mueltscher die Malereien dieses Altars selbst gefertigt hat, obwohl er gelernter Bildhauer war; schon der Ort, an welchem die Inschrift angebracht ist, am unteren Rande des Gemäldes des Todes Mariä, läßt keine andere Auffassung zu.

Das nächstfolgende, in seinen einzelnen Teilen noch erhaltene Werk der Mueltscherschen Werkstätte befindet sich in Sterzing (Tirol) und ist ungefähr zwanzig Jahre später entstanden (1456—1458). Das stattliche Altarwerk hatte seinen Platz in dem Chor der dortigen Pfarrkirche und die Kosten desselben wurden von der zuständigen *fabrica ecclesiae* bestritten.

Auf den Flügeln sind innen angebracht: die Botschaft des Engels an Maria, Christi Geburt und die Anbetung durch die drei Weisen sowie der Tod Mariä; auf der Außenseite: die Scene am Delberg, Geißelung, Verurteilung durch Pilatus und die Kreuzschleppung. In dem Schrein des Altaraufbaues sind: die Statuen der Madonna mit dem Kinde und von vier heiligen Jungfrauen.

Bei diesem Altarwerk scheint eine Lücke zu bestehen, weil die glorreichen Geheimnisse der Auferstehung u. nicht vertreten zu sein scheinen; in Wirklichkeit aber kann das Jesuskind, getragen von seiner Mutter und umringt von Heiligen, als ein zusammenfassendes Symbol des Abschlusses des ganzen Erlösungswerkes, aufgefaßt werden, zumal, wenn die Scene so dar-

gestellt wird, daß der Schlang der Kopf zertreten wird.

Mit diesen beiden Werken erweist sich für unsere Gegend (und wohl auch für weitere Entfernung) die Mueltschersche Werkstätte als diejenige, welche nicht bloß Flügelaltäre erstellte, sondern auch den Gedanken zuerst erfaßte und durch Jahrzehnte durchführte, den Mechanismus der beweglichen Teile am Altaraufbau (Flügel) durch Anschluß an den Zyklus des Kirchenjahrs und der damit verbundenen allgemeinen Hauptwahrheiten auf eine freiere und höhere Stufe zu erheben und damit den Aufschwung der Flügelaltäre in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu bewirken.

Im Laufe dieser fruchtbaren Periode traten wohl (durch Verdopplung der Flügel und andere Zutaten) noch Bereicherungen hinzu, aber das waren doch nur Erweiterungen des von Mueltscher in unserer Gegend zuerst erfaßten und überlieferten Gedankens. Für Köln und den Niederrhein dürfte das älteste Beispiel auf den Alara-Altar daselbst zurückgehen; man lenkte aber dort bald in andere Bahnen ein.

Die Ulmer Werkstätte bietet überhaupt nach verschiedenen Seiten hin ungewöhnliches Interesse dar. Nicht bloß hat die Ulmer Schule ihre Altmeister gefunden, wie etwa Köln in seinem Meister Wilhelm, sondern von ihr wurden auch über die gesamte benachbarte Landschaft hin fruchtbare Keime in ansehnlicher Zahl ausgestreut und die Verbindung mit entlegenen Gegenden eröffnet. Noch merkwürdiger aber ist die stille Wandlung im Schoße der Werkstätte selbst, soweit darüber ein Einblick möglich ist.

Friedländer verbreitet sich darüber in seiner mehrfach zitierten Abhandlung, wovon wir nur einige Stellen ausheben. Er sagt (S. 26). „Die Vergleichung der Sterzinger Altarflügel mit den Berliner wird dadurch erleichtert, daß wenigstens drei gleiche Scenen hier und dort dargestellt sind. . . . Die Figuren in Berlin sind von mittlerer Größe, eher untergeordnet als hoch, weil die Köpfe verhältnismäßig groß und plump sind, wie auch die Hände und Füße. Es ist nicht leicht, eine Anschauung von den Proportionen zu ge-

winnen; denn die einzelnen Gestalten treten nicht in deutlicher Körperlichkeit hervor mit ungestörten Umrissen; die stoffreiche Gewandung und die häufende und zusammendrängende Komposition verhüllt und verdeckt den Organismus. In den Sterzinger Bildern aber ist das Interesse an der menschlichen Gestalt siegreich; die Gewandung ist minder weit und stoffreich, sie liegt vielen Figuren fest an; sehnige, hohe Gestalten treten, von einander getrennt, mit deutlicher Silhouette hervor, und der Meister geht sogar der Aufgabe, den nackten Leib darzustellen, nicht mehr aus dem Weg.“ Ferner S. 264: „Nichts wird an den Sterzinger Flügeln mehr bewundert, als das vornehme Maß und der Schönheitsinn; die Berliner Tafeln lassen nicht einmal das Bestreben hienach erkennen; in Sterzing ist die Typik, die für die spätere schwäbische Malerei vorbildlich wird, festgestellt und die spezifisch schwäbischen Tugenden des Geschmacks stehen hier schon in voller Blüte.“ Ferner S. 265: „Die Ausführung der Berliner Flügel ist derb, von der handfesten Eiligkeit des an große Flächen gewöhnten Monumentmalers, fast nirgends liebevoll und eingehend, oft aber frisch, geistvoll und von malerischer Weichheit. . . Wenn fast alle Beobachtungen dem Malwerk von 1457 (Sterzing) höhere Reife, gewachsenes Können, geklärten Schönheitsinn zugeschieben, so hat die Schöpfung von 1437 (Berlin) doch etwas voraus: überschäumenden Reichtum, federnde Spannkraft und den Reiz des Magnifizes.“

Aus diesen Äußerungen Friedländers erkennt man, daß ein weiter Abstand zwischen den Werken von 1437 (Berlin) und 1457 (Sterzing) besteht. Wie soll und kann diese Kluft ausgefüllt werden?

Man kann zwei Wege einschlagen. Friedländer ist geneigt, darin nur zwei Entwicklungsstadien des Meisters Mueltscher anzunehmen. Das ist möglich; aber ebenso möglich ist die Annahme einer Aenderung in der inneren Organisation seiner Werkstatt. Im Jahre 1437 war Mueltscher, der gelehrte Bildhauer, offenbar noch das Faktotum seiner Werkstatt, der, wenn auch ungeübt, zugleich auch die Malerei selbst ausführte; das war wohl ein Vorteil in seinem Betrieb.

Sollte aber dem unternehmenden Meister, zumal wenn die Nachfrage stieg, nicht auch der Gedanke sich nahegelegt haben können, daß eine Teilung der Arbeit in seiner Werkstatt ihm zu noch größerem Vorteil gereichen könnte. An gelehrten Malern fehlte es, wie sich mehr und mehr herausstellte, in jener Zeit und Gegend keineswegs. Wir erinnern nur an die Familie Striegel in Memmingen, deren Mitglieder, Hans und Joo, gleichzeitig mit Mueltscher arbeiteten; ferner an die Illuminatoren der Chronik des Konstanzer Konzils (Nienthal c. 1430); sodann an das datierte Tafelgemälde (1445) der Donauerschinger Galerie Nr. 1, an die Tafelmalereien von Almedingen und Heiligkrenzthal in der Stuttgarter Gemäldesammlung und verschiedene andere.

Ganz besonders aber möchten wir darauf hinweisen, daß Stephan Lochner, der Meister des Dombildes, gebürtig aus Meersburg am Bodensee, mit Macht in diese Zeit und Gegend hereinragt. Ihm gelang es noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens, das er nachweisbar in Köln zubrachte, dort als belebendes Ferment einen Schülerkreis um sich zu versammeln; sollte er in seiner Jugend und Heimat auch nicht eine Spur seiner Tätigkeit hinterlassen haben? Allerdings, darauf muß man sich gefaßt machen, daß schon der Gedanke daran Bedenken und Fremden erregen werde; aber als unmöglich und ansichtslos darf eine Umschau in dieser Richtung doch nicht bezeichnet werden. Bisher sind alle Resultate ohne Ausnahme, sowohl über die Werke, als über die Person, den Geburtsort, Tod etc. des Meisters Lochner von K ö l n e r Forschern (Merlo etc.) in anerkennenswerter Weise errungen worden; die süddeutsche Heimat desselben hat auch nicht einen einzigen Beitrag dazu geliefert, oder auch nur einen Versuch in dieser Richtung gemacht, soweit mir bekannt geworden ist. Es mag an diesen Hinweisen vorerst genügen. Wir möchten es nicht für rätlich und förderlich halten, die sämtlichen noch vorhandenen zerstreuten Tafelbilder aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die Hand eines einzigen Meisters zurückzuführen; ebensowenig möchten wir aber das gesamte Material als einfach

unbestimmbar bezeichnet wissen. Die Aufgabe wird unseres Ermessens die sein: zu vergleichen, zu sichten und dann umsichtig und vorsichtig aufzubauen, ohne zum voraus den Platz für die Ergebnisse späterer Forschungen zu sperren.

F. v. Reber hat 1898, zu einer Zeit, da die Berliner Gemälde noch nicht bekannt waren, den Vorschlag gemacht, die Frage offen zu lassen, ob die Gemälde des Sterzinger Altars von Mueltscher selbst herrühren könnten, oder von einer andern, ihm in irgend welcher Weise assoziierten Hand. Durch die Auffindung der Berliner Gemälde ist der Stand der Frage einigermaßen verrückt worden, aber doch nur soweit, unseres Erachtens, daß die letzteren (1437) von Mueltscher selbst gefertigt wurden; für die Sterzinger Bilder (1457) und für andere Malereien, die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuteilen sind, dürfte es auch jetzt noch und sogar in verstärktem Grade sich empfehlen, vorsichtige Zurückhaltung zu beobachten.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Fortsetzung.)

Diesen längst vermißten Traktat de miraculis glaubt man nun in einer Marceller Handschrift aufgefunden zu haben und die Hollandisten veröffentlichten ihn ¹⁾, wobei sie mit guten Gründen für seine Echtheit eintraten. Er ist besonders wichtig für unsere Frage, wie auch die beiden andern Arbeiten des Thomas. Wir bezeichnen sie mit:

Thomas I = vita prima,

Thomas II = vita secunda,

Thomas III = tractatus de miraculis.

Thomas I ²⁾ nun berichtet über die Stigmata folgendes:

Vita I p. II, c. 1 *Revera in quinque partibus corporis passionis et crucis signaculo pater venerabilis est signatus ac si in cruce cum Dei Filio pependisset.* [Zu Wahrheit an fünf Teilen seines Leibes war unser ehrwürdiger Vater mit dem Zeichen des Kreuzes und des

Leidens gezeichnet, als ob er mit dem Gottesohn am Kreuze gegangen hätte.] Mit diesen Worten ist die Stigmatisation zunächst nur allgemein bezeichnet, nicht des näheren beschrieben, was erst geschieht im dritten Kapitel, das die Aufschrift trägt: »de visione hominis imaginem Seraphim crucifixi habentis«. Ohne auf die seelischen Präambula der Stigmatisation näher einzugehen, müssen wir doch aus dem Bericht noch auführen, daß Franz sich in einer hochgradigen Seelenaufregung befand, die zwischen namenlosem Entzücken über die Schönheit und bitterem Schmerz über die Abbildung der Erscheinung am Kreuz wechselte. Da: »Cooperunt in manibus eius et pedibus apparere signa clavorum, quemadmodum paulo ante virum supra se viderat crucifixum. Manus et pedes eius in ipso medio clavis confixae (!) videbantur, clavorum capitibus in interiore parte manuum et superiore pedum apparentibus et eorum acuminibus existentibus de adverso.« [Es sahen an seinen Händen und Füßen Nägelzeichen zu erscheinen an, gerade so wie er kurz vorher den Mann über sich gekreuzigt gesehen hatte. Hände und Füße erschienen gerade in der Mitte mit Nägeln angeheftet, wobei die Nagelköpfe am inneren Teil der Hände und oberen Teil der Füße angebracht waren, die Nagelspitzen auf der andern Seite sich zeigten.] Nun kommt eine eingehende Beschreibung: »erant signa illa rotunda interius in manibus, exterius autem oblonga et caruncula quaedam apparebat quasi summitas clavorum retorta et percussa, quae carnem reliquam excedebat. Sic et in pedibus impressa erant signa clavorum et a carne reliqua elevata: dextrum quoque latus quasi lancea transfixum, cicatrice obducta, erat, quod saepe sanguinem emittebat.« [Es waren aber jene Zeichen rund an der inneren Handfläche, außen aber länglich. Es nahm sich aus wie eine Art Fleischstückchen, wie die Spitze von Nägeln, aber umgebogen und (mit dem Hammer) zurückgeschlagen, über das übrige Fleisch hervortretend. Ähnlich waren an den Füßen Nägelmale eingepreßt und erhaben über das übrige Fleisch; auch seine rechte Seite war wie

¹⁾ *Analecta Bollandiana*, t. 18. 1899 p. 81 ss.

²⁾ Ausgabe von Assisi 1879.

mit einer Lanze durchbohrt, wobei eine Wunde sich darübergezogen hatte; oft trat aus ihr Blut hervor.] Thomas fügt noch bei, daß bei Lebzeiten des Heiligen nur ganz wenige die Seitenwunde zu sehen verdienten. „Glücklich Elias, der sie sah, nicht weniger glücklich Rufin, der sie eigenhändig berührte.“ War es doch des Franz Gewohnheit — besser Demut —, die wunderbare Sache zunächst zu verbergen, so daß selbst seine nächsten Genossen (*collaterales fratres*) »per multum temporis« von der Sache nichts wußten, eine Angabe, die sehr gut mit dem »nam diu« des Eliasbriefes übereinstimmt, weshalb auch in letzterem die Stigmatisation nicht bloß nach der sachlichen Seite, sondern auch zeitlich für die meisten Jünger als eine »novitas« bezeichnet werden konnte.

Noch einmal kommt Thomas I auf die Wundmale zu sprechen und zwar im neunten Kapitel desselben Buches. Nach dem Tod des Heiligen entstand ein ungeheurer Zulauf aus Äffisi und der ganzen weiten Umgegend. Alles wollte das große Gotteswunder sehen. Bei seinen geistigen Söhnen aber verwandelt daselbe die Klage in Freude und Jubel. »Nunquam enim«, fährt er fort, »audierant nec legerant in scripturis, quod oculis monstrabatur, quod et persuaderi vix potuisset eis, si non tam evidenti testimonio probaretur. — — resultabat in eo forma crucis et passionis agni immaculati — quasi re center e cruce depositus videbatur — manus et pedes clavis confixas (!) habens et dextrum latus quasi lancea vulneratum« [Denn niemals hatte man gehört oder in Schriften gelesen, was hier den Augen geboten wurde, was man auch kaum hätte glauben können, wenn es nicht durch ein so klares Zeugnis beglaubigt wäre — es trat an ihm hervor die Form des Kreuzes und des Leidens des unbefleckten Lammes — wie frisch vom Kreuz herabgenommen sah er aus — Hände und Füße hatte er mit Nägeln angeheftet und die rechte Seite wie durch eine Lanze verwundet.], und als ob er nicht müde werden könnte, immer wieder auf die eigentümliche Form der Stigmata hinzuweisen, fügt er hinzu: »cernere mirabile erat in medio manuum

et pedum ipsius simul ipsos clavos ex eius carne compositos, ferri retenta nigredine ac dextrum latus sanguine rubricatum« [Es war gar wunderbar anzusehen, in der Mitte seiner Hände und Füße eigentliche Nägel, aus Fleisch bestehend, welche die schwärzliche Farbe der Nägel beibehielten, dann seine rechte Seite von Blut gerötet.], ja er vergleicht die Male geradezu mit *nigri lapelli in pavimento albo*; *intuebantur namque carnes illius, quae nigra fuerat prius, candore nimio renitentem* [schwarze Steinchen auf weißem Grund; denn sie sahen deutlich, wie sein Fleisch, das früher dunkelfarbig gewesen war, in auffallendem Weiß erglänzte].

Dies der Bericht des Thomas I über die Form der Stigmata des hl. Franziskus. Es geht daraus hervor, daß kaum jemand so anschaulich schreiben konnte, der die Sache nicht selbst gesehen hat. Thomas war sicher Augenzeuge der Zeichen wenigstens am toten Leib. Dann aber sehen wir, daß sein Bericht tatsächlich eine Weiterbildung des Berichts im Eliasbrief ist, nicht in dem Sinn, wie die Gegner wollen, legendarisch, sondern wofür Elias in der Eile und im Staunen über die ganz und gar neue Erscheinung das rechte Wort noch nicht finden konnte, Thomas beschreibt es in ruhiger, abgeklärter Weise, nachdem er selbst das Wunder hinreichend gesehen und mit andern darüber ausführlich gesprochen hatte. Das dürfte der richtige Zusammenhang zwischen dem Eliasbrief und Thomas I sein.

Gehen wir über zu Thomas II, Ausgabe von Annoni, Rom 1880, über welche Vita bereits oben das Nötige vorausgeschickt worden ist. Sie setzt das Vorhandensein der Stigmata voraus, bringt aber einzelne Angaben über dieselben, die wir wenigstens kurz erwähnen müssen. Bei dem innigen Verkehr des Heiligen mit dem Gekreuzigten sei die Stigmatisation selbstverständlich gewesen. »Quid mirum,« heißt es p. 3 Nr. 52, »si Franciscus crucifixus apparuit, cui tantum cum cruce fuit?« [Was Wunder, wenn Franz gekreuzigt erschien, der soviel mit dem Kreuz verkehrte?] Vergl. hiezu p. I. c. 6. und Vita trium sociorum c. 5., auch »Speculum perfectionis« ed. Sabatier

c. 92. Das 75. Kapitel l. c. betitelt »de occultatione stigmatum et quid de hoc quaerentibus respondit et quo studio illa tegebat« [über das Verbergen der Stigmata und was er den ihn darüber Fragenden antwortete und wie er sie zu verbergen suchte] handelt von der demüthigen Gewohnheit des Heiligen, sein Geheimnis tunlichst zu verbergen, so daß selbst seine Genossen ad multa tempora [lange Zeiträume] (vergl. das »nam diu« bei Elias) von der Sache nichts wußten. Fragen von seiten der Genossen weist er ab oder er weicht ihnen aus. Seine Hände wusch er selten ganz, oft nur die Finger; ähnlich die Füße. Statt des Handfußes bietet er nur die Fingerspitzen oder den Handschuh. Die Füße wickelt er in wollene Bindschuhe und über die Male selbst (Thomas nennt sie jetzt »vulnera«) legt er noch ein weiches Fell. Trotzdem gelang es ihm nicht, die Male ganz zu verbergen, sah es jedoch nicht gerne, wenn man seinen Blick darauf richtete. Die Genossen wandten darum in zarter Rücksicht sich ab, wenn Franz notgedrungen Hände und Füße aufdecken mußte — andere freilich griffen zur List, um ihre Neugier zu befriedigen. Thomas II, p. 3. c. 76.

Ueber die Entstehung der dritten hier in Betracht kommenden Arbeit des Thomas von Celano, den Traktat de miraculis, ist oben das Nötige bereits vorgemerkt worden. Wir haben den Text vor uns, wie er in der *Analecta Bollandiana* Band 18, 1899 uns gegeben worden ist. Ganz wie in Thomas II kehrt auch hier der Gedanke wieder, daß bei einem Manne, dessen ganzes Wesen seit Jahren in den Leiden und im Schmerz des Gekreuzigten aufgegangen war (Nr. 2), die Stigmatisation etwas Selbstverständliches war — »quantenus ut mens eius intro Dominum crucifixum induerat, sic totum corpus eius crucem Christi foris indueret.« [Denn wie sein Inneres den gekreuzigten Herrn angezogen hatte, so sollte auch sein ganzer Leib das Kreuz Christi äußerlich anziehen.] Mit der Schlussfolgerung »quantum igitur et humana suadibile ratione et catholica acceptione dignum — ut, qui sic mirando crucis erat amore praeventus, mirando etiam fieret crucis honore mirificus!« [Wie sehr also ist

vom menschlichen Standpunkt glaublich und der katholischen Auffassung entsprechend, daß, wer so, wie Franz, durch eine ganz wunderbare Liebe zum Kreuz zum voraus begnadigt war, durch eine ebenso wunderbare Kreuzeslehre wunderbar gezeichnet wurde!], geht die Erzählung über zur Schilderung der Scene auf dem Berg Alverna, wobei die Male in ganz ähnlicher Weise wie in Thomas I beschrieben werden, weswegen wir den Text nicht wiedergeben mit Ausnahme der Schilderung der Seitenwunde, von der es heißt: »dextrum latus quasi lancea transfixum, rubra cicatrice obductum, erat, quod saepe, cum sanguinem emittebat, tunica et femoralia rupergebantur sanguine sacro.« [Die rechte Seite war wie von einer Lanze durchbohrt, darüber war eine rote Narbe; oft, wenn Blut herausquoll, wurden seine Kleider mit heiligem Blute benetzt.] Auch hier von einem Bluten der Hand- und Fußmale kein Wort!

Nach zwei Jahren, nach dem Tode des Franz, wird, auch nach diesem Bericht, die Kunde des Wunders allgemein bekannt. Hier nun bringt dieser bisher unbekannte Traktat Berichte und Angaben, die von der bisherigen Schilderung abweichen, weswegen gerade er für diese Frage besonders wichtig ist. Es heißt in Nr. 5: *Cernebant beatum corpus — Christi stigmatibus — decoratum, in manibus videlicet non clavorum puncturas, sed ipsos clavos ex eius carne virtute divina mirifice fabrefactos* (geschmiedet), *immo carni eidem innatos* — also integrierende Bestandteile seines Leibes —, *qui, dum a parte aliqua premerentur, protinus quasi nervi continui* (durchlaufend) *ad partem oppositam resultabunt. Latus quoque videbant rubricatum.* [Man sah den Leib des Seligen mit den Stigmata Christi geziert und zwar an den Händen nicht Nagelstiche, sondern eigentliche Nägel, durch göttliche Einwirkung wunderbar aus seinem Fleische geschmiedet, ja seinem Fleische eigentlich angehörig, welche, wenn sie von einer Seite einen Druck erhielten, wie durchlaufende Nerven, auf der anderen Seite vortraten. Auch seine Seite sah man rotgefärbt.] (Fortsetzung folgt.)

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Auf das engste verbunden erscheint endlich das feine Verständnis des religiös empfindenden Künstlers mit dem profunden Wissen des Gelehrten, beispielsweise in seinem Schriftchen über „Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St.-Martin in Köln“, das zuerst, als Manuskript gedruckt, in Graz, dann in erweiterter Fassung 1856 in Köln erschien. Auf die darin enthaltenen gründlich durchdachten und überaus einleuchtenden Vorschläge hin ward ihm dann in der Tat der Auftrag zu teil, Entwürfe zur inneren Restauration und Ausstattung jener romanischen Kölner Kirche zu liefern, eine Aufgabe, deren er sich alsbald in meisterhafter Weise und zur vollsten Zufriedenheit aller Kenner entledigte.

Im Jahre 1864 war Essenwein, obgleich nur ungern den anregenden Fremdenkreis der schönen Kaiserstadt verlassend, einem Rufe als Stadtbaurat nach Graz gefolgt, welche Stelle er im folgenden Jahre mit einer Professur für Hochbau an der Technischen Hochschule daselbst vertauschte.

Außer durch seine Bau- und Lehrtätigkeit erwarb er sich hier noch besondere Verdienste um die Begründung des Steiermärkischen Vereins für Kunstindustrie, und überdies stammen aus der Zeit seines kaum zwei Jahre umfassenden Aufenthaltes in Graz wiederum mehrere wissenschaftliche Arbeiten, unter denen vor allen das umfassende Werk über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau hervorzuheben ist. — So weit die bisherigen Lebensverhältnisse Essenweins, die wir der Festschrift wörtlich entnommen haben.

Zu Anfang des Jahres 1866 erhielt Essenwein die Berufung nach Nürnberg, und es zog ihn vor allem die Größe der Aufgabe an, vor die er künftig gestellt sein sollte, nicht aber die Gehaltsverhältnisse, die am Germanischen Museum selbst für den I. Vorstand als bescheiden bezeichnet werden mußten. Auch war es für ihn keineswegs verlockend, das Museum mit einer Schuldenlast von 167 661 Gulden

antreten zu müssen, dazu noch die unerquicklichen Zustände in der Beamtenenschaft. Auch erfüllte ihn der im Sommer jenes Jahres ausgebrochene Bruderkrieg mit tiefem Schmerze, und er bereute es eine Zeitlang, wie er selbst sagt, dem Rufe gefolgt zu sein.

Nachdem nun aber einmal Essenwein die Stelle übernommen hatte, machte er sich ohne Säumen ans Werk, um die großen Pläne, deren Durchführung sein scharfer Verstand vom ersten Augenblicke an als für das Gedeihen des Museums nötig und unerlässlich erkannt hatte, ihrer Verwirklichung entgegenzuführen. Sein Programm war, alles das zu pflegen und zu erhalten, was allgemeine Teilnahme und Anerkennung gefunden, vor allem die Mittel zur Erreichung solcher Ziele zu verwenden, die, wenn damals versäumt, später nicht mehr erreicht werden konnten; er wollte also vor allem die Sammlungen mehren, statt zufällig zusammengekommener Stücke, die als Illustrationen eines unsichtbaren Systems dienten, systematisch angelegte Sammlungen herstellen, die eine wissenschaftliche Einheit bilden, alles zum Studium notwendige Material bieten sollten, wollte dagegen alles mindestens zurückstellen, dessen Wert von Autoritäten angezweifelt oder das zu jeder Zeit nachgeholt werden könnte. Es sollten also die Reper토리arbeiten nicht mehr der Mittelpunkt der Anstalt sein, sondern die Sammlungen. Die daraus sich ergebenden Arbeiten sollten in zweiter Linie stehen, dagegen sollten alle Zweige gleichmäßig gepflegt werden, ohne Rücksicht auf etwaige persönliche Neigungen des Vorstandes, noch auf Abneigung irgend welcher Kreise gegen einzelne Zweige.

Eine Hauptschwierigkeit für den neuen Vorstand boten vor allem die mäßigen finanziellen Verhältnisse der Anstalt, und ohne durchgreifende Reformen im Innern der Anstalt, ohne wesentliche Aenderungen hinsichtlich ihrer Anlage und ihres Zweckes wären trotz allen Entgegenkommens von Fürst und Volk nicht zu beseitigen gewesen.

Als notwendigste Maßregel zur Beseitigung dieses Uebelstandes erschien ihm zuerst eine starke Reduzierung des großen Beamtenpersonals, deren Besoldung allein

bisher etwa die Hälfte aller festeren Einnahmen absorbiert hatte. Außer Frommann als II. Direktor und Vorstand der Bibliothek und seinem Gehilfen Direktor blieben nur M. v. Ege als Vorstand der Sammlungen, der Zeichner Steinbrüchel und Professor Alexander Hegler (1803 bis 1892); als Kanzlist fungierte Hans Bösch, der jetzige II. Direktor des Germanischen Museums. Natürlich mußte bei einer solchen Einschränkung des Personals von selbst auch eine Minderung der Tätigkeit des Museums kommen.

Mit dem 1. Januar 1870 traten für das Germanische Museum neue, von Essenwein entworfene Satzungen in Kraft, und es beginnt jetzt mit diesem Zeitpunkt eine neue Ära, eine Zeit der ruhigen Entwicklung, eine Ära des Glanzes und des Ruhmes. Die wichtigste Frage, die sich jetzt nach erfolgter Neugestaltung des Deutschen Reiches wie von selbst aufdrängen mußte, war die, ob das Germanische Museum nunmehr zweckentsprechend in eine deutsche Reichsanstalt zu verwandeln oder doch diese Umwandlung alsbald anzustreben sein werde. Die Frage wurde mit allen Stimmen gegen die des Gründers verneint. Der Hauptgrund dieser Verneinung war der, daß „bei der jetzigen Organisation des Reiches der Raum vollständig fehle, ein Reichsmuseum einzuordnen, und die Bundesbehörden selbst eine solche Einreihung nicht zu wünschen schienen“. Der Bundesrat selbst erledigte die Frage damit, daß er vom 1. Januar 1872 ab zuerst 8000, dann vom 14. Mai desselben Jahres ab 16 000 Reichstaler in den Haushalt des Deutschen Reiches einstellte. Der alte Freiherr von Aufseß erlebte indes diesen Tag nicht mehr; am 6. Mai 1872 hat ein Herzschlag seinem an großen Erfolgen wie an herben Enttäuschungen reichen Leben ein Ende gemacht. Er starb auf der Rückreise von der Straßburger Universitäts-Stiftungsfeier nach seinem geliebten Krefsbromm zu Münsterlingen am Bodensee, nachdem er wenige Tage zuvor, eben während er als geladener Gast zu Straßburg weilte, aus Mißverständnis das Opfer einer Mißhandlung geworden war.

Essenwein suchte nun die drei großen

Aufgaben, vor die er sich gestellt sah: Abtragung der Schuldenlast, umfassende Ergänzung der Sammlungen und Ausbau der Kartause, möglichst zu fördern. Es handelte sich in letzterer Beziehung vor allem um den Ausbau des ehemaligen Nürnberger Augustinerklosters, an dessen Stelle das jetzige (ältere) Justizgebäude errichtet werden sollte, und um die schon 1871 von Direktor Essenwein erbetene, vom Magistrat genehmigte Uebertragung der künstlerisch wertvollsten Baulichkeiten des alten Klosters auf das Areal und zu Zwecken des Museums. Diese Baulichkeiten waren das Hauptgebäude mit dem St. Leonhardschor, dem Kapitelsaal, Dormitorium und einem Kreuzgangflügel sowie die übrigen drei Flügel des Kreuzgangs; dazu eine Reihe architektonischer Einzelheiten in dem edlen Stil der strengen Gotik, in dem das ganze Gebäude erbaut war. Am 12. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung für den „Augustinerbau“ unter Teilnahme der städtischen Behörden und vieler Freunde der Sache statt. Für den Hauptbau verstand es Essenwein, die ganze deutsche Künstlerschaft, die deutschen Standesherrn, den fränkischen Adel u. s. w. ins Interesse zu ziehen. Als der „Augustinerbau“, der über 150 000 M. kostete, vollendet war — ohne einen Pfennig Beitrag von seiten des Museums —, erregte das so das Vertrauen der Reichsregierung, daß ein außerordentlicher Baubetrag von insgesamt 120 000 M. in den Reichshaushaltsetat (für das Etatsjahr 1877/78: 24 000 M. u. s. f.) eingestellt wurde. Mit diesen Mitteln ist dann von 1877 bis 1880 der sogenannte Ostbau des Museums mit dem Reichshof in der Mitte, der den nach der Kaiserin Friedrich „Viktoriabau“ genannten nördlichen von dem nach dem damaligen Kronprinzen Friedrichs-Wilhelmsbau genannten südlichen Flügel scheidet, errichtet worden. Durch das Entgegenkommen des Reiches ist dann aber wenige Jahre darauf noch ein weiterer großer Neubau möglich geworden, nämlich der aus zwei Flügeln bestehende Südbau, der die beiden Renaissanceäle, die sogenannten „altdeutschen Zimmer“, dazu im Erdgeschoß die Bureaus, im dritten Stock die Dienstwohnung für den I. Direktor und den in

gotischem Stile erbauten und ausgemalten Sitzungsaal des Museums enthält. Auch noch eine große Zahl kleinerer Bauten entstanden neben diesen Hauptbauten.

Was die Ergänzung der Sammlungen anlangt, so ist vor allem zu bemerken, daß unter Essenweins Direktion seit 1875 auf Beschluß des Magistrats der Stadt Nürnberg der gesamte ältere städtische Kunstbesitz nach und nach in bestimmten Gruppen dem Germanischen Museum unter Eigentumsvorbehalt zur Verwahrung und Verwaltung übergeben wurde, teils Werke von wunderbarer Schönheit und höchster Bedeutung, z. B. die „Nürnberger Madonna“, die Holzschnitzereien von Veit Stöck, die Kaiserbildnisse Dürers u. s. w. In den siebziger und zu Anfang der achtziger Jahre wurden auf Veranlassung König Ludwigs II. eine große Anzahl von Gemälden und anderen Kunstgegenständen dem Museum zur Ausstellung überlassen, besonders die 160 bis dahin in der Moritzkapelle untergebracht gewesenen altdeutschen Tafelbilder, die in Vereinigung mit den Beständen der Stadt und des Museums eine Gemäldegalerie bilden, die heute für die Geschichte und das Studium der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts eine der ersten Stellen einnimmt. Essenwein scheute weder Mühe noch Kosten, die Sammlungen nach allen Richtungen zu ergänzen und zu vermehren; wochenlang war er im Orient, in Konstantinopel, auf Rhodus und anderen Orten, um Erwerbungen zu machen.

Doch das unermüdliche Schaffen Essenweins hatte seine Kraft zu früh verbraucht. Er sann in den letzten Jahren auf eine Neuorganisation des Museums und arbeitete eine diesbezügliche Denkschrift aus, in der er als Hauptaufgabe das Zusammenwirken dreier Faktoren: Reich, Staat und Stadt, bezeichnete. Allein im September 1891 sah sich Essenwein genötigt, sein Amt infolge nervöser Krankheit und völliger Schlaflosigkeit niederzulegen und von der Leitung des Museums zurückzutreten. Aber die verwickelten Fragen, die es bei der Neuorganisation zu lösen galt, und das Drängen des Verwaltungsausschusses ließen ihn im Juni 1892 sein bisher vom Ausschuß nur provisorisch genehmigtes Rücktrittsgesuch vorläufig wieder zurücknehmen.

Allein am 13. Oktober desselben Jahres erlag er einem Schlaganfall. Ein un-
gemein arbeitsreiches Leben war mit seinem Tode abgeschlossen; neben den Arbeiten für das Germanische Museum können wir noch hinweisen auf den nach seinen Plänen 1884—1889 ausgeführten Erweiterungsbau des Nürnberger Rathauses, auf die Renovierung der Frauenkirche zu Nürnberg, die malerische Ausschmückung der Kölner Gereonskirche und des Domes zu Braunschweig und auf seine ausgedehnte literarische Tätigkeit.

In der Entwicklung der Sammlungen unter der Direktion Essenweins sind außer den oben genannten Ergänzungen des Museums noch nachzutragen: das Gipsmuseum, wie es sich heute im Friedrich-Wilhelm- und Viktoriabau, in den Krenzgängen des Kartäuser- wie des Augustinerklosters und einigen kleinen Nebenräumen ausbreitet, in der Hauptsache Essenweins Werk; die Waffensammlung, die zahlreiche Stücke von ungemeinem kultur- und auch kunstgeschichtlichen Werte in sich birgt; die Sammlung kirchlicher Geräte an Altären, Reliquarien, Ostensorien u. s. f., die heute und bereits seit vielen Jahren zusammen mit den Werken der großen Plastik in der alten Kartäuserkirche ausgestellt sind, von denen weitaus die meisten aus der Zeit der Vorstandschaft Essenweins herrühren. Es wären ferner noch zu erwähnen die prähistorischen und frühchristlich-germanischen Abteilungen, die Denksammlung, die Glasgemälde, die Münz- und Kupferstichsammlungen, die Erwerbungen für das Archiv und die Bibliothek.

So ist unter dem Geheimrat Essenwein das Germanische Museum zur höchsten Blüte geführt worden, und wenn beim Tode desselben vielleicht mehrere Fremde des Instituts befürchteten, es möchten neue Krisen für dasselbe eintreten, so hat sie das letzte Jahrzehnt (1892 bis 1902) eines andern belehrt. Die Verwaltung und fernere Fortsetzung des Werkes, die zunächst auf den H. Direktor Hans Bösch übergegangen war, lag in tüchtigen Händen; auch hatte Essenwein selbst noch seine letzte Kraft darangesetzt, um jene Neuorganisation anzubahnen, die der Verwaltung eine festere Grundlage geben sollte. Darnach übernahm das Reich, der Staat

Bayern und die Stadt Nürnberg die Kosten der Verwaltung im Betrage von 85 200 M. (jetzt 105 000 M.); und gegenwärtig werden durch das Reich 70 000 M., durch Bayern 25 876 und durch die Stadt Nürnberg 9133 M. beigesteuert. Die Fortentwicklung der Sammlungen dagegen und der weitere „Ausbau der Kartause“ bleibt auch fernerhin der namentlich durch die Pflögeschäften organisierten Fürsorge des gesamten deutschen Volkes überlassen. Das Recht der Beamtenernennungen sollte Bayern haben, und zwar sollten die beiden Direktoren künftig auf Vorschlag des Verwaltungsausschusses von der Krone, die übrigen Beamten auf Vorschlag des Direktoriums von dem k. bayerischen Ministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten ernannt werden. Die Funktionen und Befugnisse des Verwaltungsausschusses, in den jedoch sieben Mitglieder, nämlich je drei vom Reiche und dem Staate Bayern und ein von der Stadt Nürnberg ernanntes, neu eintraten, blieben fast genau die gleichen wie bisher. Dagegen sollte der Lokalausschuß nur noch eine beratende Stimme haben. Die neuen Satzungen erhielten am 15. Juni 1894 die Allerhöchste Genehmigung.

Am 16. Mai 1894 schritt der Verwaltungsausschuß zur Wahl eines neuen I. Direktors, und es fiel die Wahl einstimmig auf den Konservator am Bayerischen Nationalmuseum und Privatdozenten am Polytechnikum in München, Gustav von Bezold (geb. 1848), in dem sich, wie in Direktor von Effenwein, der Architekt mit dem Kunstgelehrten vereinte. In der einen wie der anderen Eigenschaft hatte er bis dahin dem Staate seine Dienste geleistet, in der Kunstgeschichte sich insbesondere neben seinem Lehramte und privaten Arbeiten, wie dem gemeinsam mit Professor Dehio herausgegebenen Werke über die kirchliche Baukunst des Abendlandes (1884 ff.), durch die Leitung der bayerischen Inventarisationsarbeiten betätigt. Am 2. Oktober 1894 wurde der neue Direktor in sein Amt eingeführt, und er machte sich sogleich frischen Mutes daran, im Verein mit dem II. Direktor Bösch das Werk seines Vorgängers zu höherer Vervollendung zu führen.

Bei den stätig und rasch wachsenden Sammlungen ward auch jetzt wieder die Raumfrage die erste. Da wurde dann zunächst ein kleines an das Areal des Museums anstoßendes Haus an der östlich gelegenen oberen Grasergasse angekauft und zur Hausmeisterswohnung bestimmt, während an Stelle der Räume, die der Hausmeister bis dahin an der Westseite des Museums innegehabt hatte, ein kleiner Neubau aufgeführt wurde mit einem geräumigen Saal im Erdgeschoß zur provisorischen Unterbringung des Archivs, zwei kleineren im ersten Stockwerk, die als Spielwarenzimmer und Junsthalle eingerichtet wurden. Ebenso wurde das Pharmazeutische Museum um zwei weitere Räume vermehrt, in die dann die Material-Kränterkammer der alten Nürnberger Sternapotheke mit ihrer aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden, namentlich durch einen großen, prächtig geschnitzten Arzneischrank und zahlreiche, mit kleinen Landschaften sehr flott bemalte Schubfächer ausgezeichneten Einrichtungen ihren Einzug hielt. Ganz aus eigenen Mitteln des Museums ist dann in den Jahren 1897 bis 1902 an der Südwestecke des Museums der imposante Neubau entstanden, dessen feierliche Eröffnung zugleich mit dem fünfzigjährigen Jubiläumsfeste (14. bis 17. Juni 1902) stattgefunden hat. Für Bibliothek, Archiv und Kupferstichkabinett wurden neue Räume geschaffen durch Ankauf und Umbau des sogenannten „Königstiftungs Hauses“, das dem Museum um den Preis von 120 000 Mark abgelassen wurde.

Unter den Erwerbungen für die Sammlungen, die seit 1894 von Direktor von Bezold im Verein mit Direktor Bösch gemacht worden sind, sind vor allem die zahlreichen „Volksaltertümer“ zu nennen; dazu kommt eine Reihe von Gipsabgüssen, wie der von der Pflögeschafft Leipzig 1899 gestifteten Wechselburger Kreuzigungsgruppe, der auf Kosten der Habsburger Stiftung erworbenen Abgüsse der Grabmäler Kaiser Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore, des von König Albert von Sachsen geschenkten Abgusses des Grabmals Friedrichs des Weisen, des Meisterstücks Peter Vischers des Jüngern u. s. w. Dazu kommt eine wertvolle Bereicherung der

Gemäldegalerie, des Archivs, der Münzsammlungen u. s. w. Bezüglich des Kupferstichkabinetts wurde auf das eifrigste in der Ergänzung namentlich der deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts fortgefahren, z. B. auch drei kolorierte Federzeichnungen Albrecht Dürers, die Reichsinsignien darstellend, erworben, ferner eine Handzeichnung Dürers, die hl. Anna selbdritt darstellend. „An der Spitze der Förderer unserer Bibliothek dürfen wir neben Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII., der die bisher erschienenen Bände des umfangreichen Katalogs der Vatikanischen Bibliothek schenkte, Kaiser Franz Joseph von Oesterreich als Stifter der ersten Ausgabe des Theuerdank (von 1517) nennen.“

Diesen kurzen Angaben über die Entwicklung des Germanischen Museums und seiner Sammlungen während der letzten zehn Jahre könnte noch die Mitteilung über die verschiedenen hohen Besuche beigefügt werden, die der Anstalt durch Kaiser Wilhelm, Prinzregent Luitpold, durch den deutschen Kronprinzen u. s. w. zu teil wurden. Die Saat, die vor einem halben Jahrhundert von Freiherrn von Aufseß ausgestreut wurde, ist in reichster Segensfülle aufgegangen, und daß auch in Zukunft das Germanische Museum gedeihen und blühen wird, dafür bürgen die Männer, die heute an der Spitze der Anstalt stehen. Möge dieses bereits zu so großem Reichtum angewachsene Museum auch von unsern katholischen Geistlichen beachtet werden; es birgt auch eine überaus große Fülle namentlich kirchlicher Kunst- und Altertumsgegenstände in sich, deren Berücksichtigung und Studium den umfassendsten Einblick in die Kultur- und Kunstgeschichte zu geben vermögen. Deibel.

Literatur.

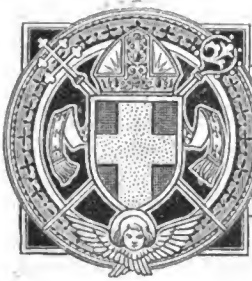
Christliche Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft für christliche Kunst. Mit erläuterndem Text von S. Staudhamer. Serie II und III. München (Karlsruhe 6) 1903.

Von dem obigen neuen Pracht-Lieferungswerk, das wir bereits angezeigt, sind zwei neue Serien erschienen, die sich würdig der ersten anschließen. Wir wollen nach dem Prospekte noch folgende Bemerkungen nachtragen: Das Unternehmen unterscheidet sich wesentlich von solchen Werken, die

bloß auf allgemein künstlerischer Basis beruhen, wie z. B. das Lieferungswerk „Alte Meister“ von Seemann in Leipzig. Unser Unternehmen will nämlich „in erster Linie einem christlich-religiösen Zwecke dienen, es will religiöse Bilder von unantastbarer Gebiegenheit unter die Menschen bringen; es will jene Kunstschätze, die wir den befähigtesten Meistern der christlichen Malerei verdanken, zum Gemeingut der Gläubigen aller Lebenskreise machen. Dementsprechend geschieht die Auswahl nach religiösen Rücksichten, aber unter Wahrung der künstlerischen Prinzipien. Damit der Zweck erreicht wird, ist neben der Billigkeit das größte Gewicht auf möglichste Vollkommenheit der Reproduktionen gelegt“. Jedem Bilde ist ein Begleitwort beigefügt, das sich auf kunstgeschichtliche Daten und kurze sachliche Mitteilungen und Winkte beschränken soll. Seinerzeit sollen außerdem noch zusammenfassende Erläuterungen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Inhalts über alle Bilder gegeben werden. Der Abonnent erhält also in kurzer Zeit und um einen billigen Preis eine glänzend illustrierte Geschichte der christlichen Kunst, die den schätzbaren Vorzug besitzt, daß sie auch dem zeitgenössischen Schaffenden gerecht wird. Die beiden neuen Serien enthalten von alten Bildern nur die „Madonna di Tempi“ von Raffael und die „Heilige Barbara“ von Palma Vecchio. Von neuen Bildern finden wir das bekannte „heilige Abendmahl“, die „Kreuzabnahme“ und den „heiligen Georg“ von unserem Landsmann Gebh. Fugel, Reproduktionen von größter Vollendung. Von Martin Feuerstein sehen wir „die unbefleckte Empfängnis“ und „Eva“. Besonders hervorheben möchten wir noch ein Triptychon „Heilige Nacht“ von L. v. Kramer in München; es enthält reizende Motive. Jede Lieferung enthält fünf Kunstblätter und eine Kunstbeilage und es sollen fünf Lieferungen erscheinen. Der Preis der Lieferung ist 3 M., jedes Blatt einzeln kostet 75 Pf., dafür aber erhalten die Abonnenten etwas künstlerisch durchaus Gebiengenes.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Dieselbe zeigt eine Kreuzigungsgruppe, welche der Bildhauer Moriz Schlächter in Ravensburg nach Afrika in die Stadtpfarrkirche zu Bida, südlich von der Stadt Algier gelegen, geliefert hat. Sie ist vom Künstler zuerst modelliert und dann lebensgroß in Lindenholz ausgeführt worden. Es ist von seiten des Auftraggebers das Thema gestellt worden, den Moment aus dem Kreuzigungsbilde zu geben, da Christus das vierte Wort vom Kreuze ruft: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen!“ (Matth. 27, 46. Mark. 15, 34.) und wir sehen daher das göttliche Opferlamm gleichsam auf der Höhe seiner Dualen. Wir verweisen den Leser statt weiterer Ausführungen auf die herrlichen, tiefsten „Kreuzigungsbetrachtungen“, welche unser Vorgänger in der Heftaktion, der sel. Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt, wenige Tage vor seinem Tode in diese Blätter („Archiv“ 1896 Nr. 8—10 und 1897 Nr. 5) geschrieben hat, um zu sehen, wie weit sich unser Meister in jene Studie hineingedacht hat.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornschens Buchhandlung (Friedr. Albrecht) in Ravensburg.

Mr. 10.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frech. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornschens Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Fortsetzung.)

Hierauf folgt eine energische Betenerung der Augenzeugenschaft: »vidimus ista qui ista dicimus, manibus contrectavimus, quod manibus exaramus« [Mit eigenen Augen haben wir diese Dinge gesehen, die wir, so wie sie sind, nennen; wir haben sie mit den Händen berührt, die diese Worte niederschreiben!], d. h. die Hand, die dies schreibt, hat die Male auch berührt — tactisque sacrosanctis quodsemel iuravimus, omni tempore protestamur. [Was wir, die Hand auf das Evangelium gelegt, ein für allemal beschworen haben, halten wir für allezeit fest.] Dieser Bericht ist nach mehr als einer Hinsicht interessant. Er scheint entschieden polemisch zu sein, vor allem Leuten gegenüber, welche an der Tatsache der Stigmatisierung überhaupt zweifelten. Daß es solche gab, ist aus den alten Erzählern bekannt. In den Zweiflern gehörte selbst Gregor IX., bis er, nach dem Bericht des Bonaventura, liber de miraculis c. I, 2, durch ein Gesicht zur Ueberzeugung von deren Vorhandensein geführt wurde. Gegen diese betont der Traktat mit einer gewissen Energie und Leidenschaftlichkeit das »vidimus oculis«, das »contrectavimus manibus«. Eine zweite Spitze scheint gegen solche gerichtet zu sein, welche die Wundmale als »clavorum puncturas« auffaßten und somit wohl den oben angeführten Ausdruck des Elias »puncturae« als Stichwunden — also

so wie die Heilandswunden — erklärten. Ihnen wird entgegengehalten »non quasi clavorum puncturas, sed ipsos clavos ex eius carne fabricatos« [„nicht gleichsam Nagelstiche, sondern eigentliche Nägel aus seinem Fleisch geschmiedet“].

Endlich scheint der Verfasser als Zeuge vor der Kanonisation des Heiligen tätig gewesen zu sein. Daß diese durch eingehende Untersuchungen eingeleitet wurde, lehrt uns nicht nur Bonaventura (Legenda maior c. 15, 7, wo von testes idonei gesprochen wird, was sicher Thomas von Celano sein konnte), sondern auch dieser selbst in vita I pars 3 de canonizzazione, wo berichtet wird (Moni p. 238 s.), daß zu Assisi und Perugia eingehende Verhandlungen stattfanden, bei denen Thomas sicher als Zeuge vernommen wurde. Hieran bezieht sich der oben gebrauchte Ausdruck »tactis sacrosanctis quod semel iuravimus, omni tempore protestamur«. Er war also eidlich vernommen worden.

Weiterhin bringt der Traktat de miraculis die interessante Geschichte der Jacoba de septem solis, einer angesehenen römischen Dame, die mit Franz aus engster befreundet war. Aus ihr seien nur diejenigen Angaben erwähnt, die auf die Stigmatisierung ein weiteres Licht werfen. Es heißt n. 39. — »solvit velamen ut videat revelatum (mortuum Franciscum) Quid plura?« Contemplatur pretiosum illud vas, in quo et thesaurus latuerat pretiosus, quinque margaritis ornatum. Cernit illas quas sola Omnipotentis manus toto orbe mirandas fecerat claturas. — Omnes currunt

ad spectaculum — Suspendo stilum, nolens balbutire, quod explicare non possum. [Sie deckt das Tuch auf, um den Toten aufgedeckt zu sehen. Da schaut sie jenes kostbare Gefäß, in welches ein herrlicher Schatz niedergelegt gewesen war, geschmückt mit fünf Edelsteinen. Sie sieht jene Erhebungen, welche allein des Allmächtigen Hand als ein Wunderschauspiel für die ganze Welt geschaffen hatte. Alle eilen herzu, es zu schauen. Ich lege die Feder weg, mein schwacher Mund kann nicht stammeln, was ich nicht im Stande bin, genügend zu schildern.] Wir haben also hier einen neuen, noch nicht dagewesenen Ausdruck für die Form der Stigmatisation, nämlich »caelaturae«, was nichts anderes sind als Hautrelief.

Auf diese eingehenden Berichte hin werden uns die weiteren Berichterstatter wohl nicht mehr viel Neues bieten können. Doch müssen wir sie der Vollständigkeit wegen kurz anführen. Vor allem gehört hierher die Vita der „Drei Genossen“, eine seit vielen Jahren hochangesehene und als Quelle erster Klasse betrachtete Schrift. Wir legen die Ausgabe von Amori (Rom 1880) zu Grunde und lassen die Frage dahingestellt, ob die von Marzellino da Civezza und Teofilo Domenichelli 1899 herausgegebene »Leggenda di S. Francesco« die eigentliche Arbeit der „Drei Genossen“, die bisherige unter diesem Namen bekannte Arbeit aber nur ein Torso sei, dahingestellt, zudem da die Hollandisten (Analecta Bollandiana Bd. 19 zc. 1900) energischen Widerspruch dagegen erheben und auch einer der neuesten Verteidiger dieses der Auffassung Sabatiers vom »Speculum perfectionis« sekundierenden Gedankens zur weiteren Begründung nichts Erhebliches beibringt (cf. Walther Wöb, Franz von Assisi, Neue Jahrbücher für kl. Alt. zc. 1900, S. 611 ff.). Da diese vita trium sociorum wesentlich Neues über die Form der Stigmata nicht beibringt, so begnügen wir uns mit der Bemerkung, daß sie bereits an der Polemik gegen die puncturae des Elias-berichtes teilnimmt, indem sie sagt: »Cernebant in manibus et pedibus eius non quasi puncturas clavorum, sed ipsos clavos ex eius carne compositos et

eidem carni innatos; ferri quoque nigredinem praetendebant; dextrum vero latus quasi lancea transfixum verissimi et manifestissimi vulneris rubra eicatrice obductum, quod etiam sacrum sanguinem, dum viveret, saepius effundebat. p. 98. [Man sah an seinen Händen und Füßen nicht eine Art Stichmale von Nägeln, sondern eigentliche Nägel, aus seinem Fleisch bestehend, und demselben Fleisch wie von Natur angehörig; auch zeigten sie die schwärzliche Farbe des Eisens; auch seine rechte Seite war wie mit einer Lanze durchbohrt, überzogen mit einer röllichen Narbe einer ganz wahrhaftigen und unbestreitbaren Wunde; sie ergoß, solange der Heilige lebte, zum öftern heiliges Blut.] Die übrigen Angaben sind wesentlich gleich denen des Thomas.

So kommen wir zum letzten Zeugen, zu Bonaventura. Die Kritik hat Bonaventura als Historiker angegriffen und ihm zur Last gelegt, er habe das ursprüngliche, mehr natürliche, mit rein menschlichen Zügen gezierte Bild des Heiligen von Assisi durch Unterdrückung derselben abgeschwächt und dasselbe in den Rahmen eines für seine Reise passenden Vorbildes eingezwängt. Mag dem sein, wie ihm wolle — muß doch selbst Faloci-Pulignani,¹⁾ der energische Verteidiger der alten Biographen des hl. Franz, insbesondere des Bonaventura, zugeben: Bonaventuram minime intendisse scribere historiam, qualem recentes historiographi solum sciendi causa, exigant [Bonaventura habe keineswegs beabsichtigt, eine Geschichte zu schreiben, wie sie die modernen Historiker verlangen, nur um des Wissens willen.] — die Darstellung der Stigmata wird dadurch kaum berührt. Sein Bericht darüber deckt sich mit den Berichten von Thomas I und III, er bringt aber auch Neues. Es finden sich zunächst in der Legenda maior c. 15, 2 die clavi mirifice fabrefacti, qui quasi nervi continui et duri, dum a parte qualibet premerentur, ad partem oppositam resultabant. — Erat autem similitudo clavorum nigra quasi ferrum, vulnus autem lateris, instar vulnerati

¹⁾ Gli storici di San Francesco Foligno 1899 p. 41.

lateralis Salvatoris, rubeum et ad orbicularitatem quandam carnis contractione reductum rosa quaedam pulcherrima videbatur [Nägel, durch göttliche Kraft wunderbar geschmiedet, die wie durchlaufende und harte (greifbare) Nervenstränge bei einem ausgeübten Druck nach der entgegengesetzten Seite sich bewegten. Die, Nägeln ganz ähnlichen, Male waren schwarz wie Eisen, die Seitenwunde aber, ein Abbild der verwundeten Seite des Erlösers, war rötlich und infolge einer gewissen Zusammenziehung des Fleisches zur kreisrunden Form geworden; sie sah aus wie eine wunderschöne Rose]. Hier dürfte schon die legendarische Aus schmückung beginnen, wie denn auch weiter unten dieselbe Seitenwunde mit einer frischen Frühlingsrose (vernans roseus flos) verglichen wird. Interessanter ist der Bericht in der kleineren Legende, welche uns über die Form der Stigmata eine ganz frappante Angabe liefert. In der dritten Lektion des Abschnitts de stigmatibus sacris ¹⁾ werden besonders die acumina, d. h. die an der Außenseite der Hände und der Unterseite der Füße herausragenden Fleischnägelspitzen als oblonga [länglich], retorta [zurückgebogen] und percussa [zurückgeschlagen] bezeichnet, und dann wird hinzugefügt: »si quidem percussio ipsa clavorum sub pedibus adeo prominens erat et extra protensa, ut non solum plantas solo libere applicari non sineret, verum etiam intra curvationem arcualem ipsorum cacuminum immitti valeret digitus manus [Das Zurückgebogensein der Nägel unter den Füßen war so stark und nach außen hervortretend, daß nicht nur die Fußsohlen sich nicht frei auf den Boden aufsetzen konnten, sondern daß man zwischen die bogenartige Krümmung der Nagelspitzen einen Finger durchstecken konnte.], d. h. man konnte mit dem Finger zwischen der Fußsohle und dem umgebogenen Fleischnagel hindurch; dies hatte denn auch zur Folge, daß Franz auf seinen Missionsreisen zu Reittieren und Fahrgelegenheiten greifen mußte, quia propter excrescentes in pedibus clavos ambulare non poterat [weil er wegen der an den Füßen

hervorragenden Fleischnägel nicht gut gehen konnte.], l. c. de transitu c. 1 p. 264. Bonaventura glaubt gerade der Schilderung der eigenartigen percussio clavorum die Bemerkung hinzufügen zu sollen, »sicut ab eis ipse accepi, qui oculis propriis conspexerunt« [wie ich persönlich von denen erfahren habe, welche es mit eigenen Augen gesehen haben].

Dies sind die Berichte der alten Biographen über die Form der Stigmata des hl. Franziskus — alles Spätere beruht auf ihnen und ist eine mehr oder weniger legendarische Aus spinnung derselben. Es geht aus ihnen hervor:

1. Die Hand- und Fußmale sind nicht bloße puncturae, d. h. Stiche, Wunden, wie Elias in der Eile und Ueberraschung sie nannte, wenn auch mit der Zugabe »quasi«. Dieser Ausdruck ist von den späteren, glaubwürdigen Zeugen näher erklärt, noch später bekämpft worden — sondern es waren förmliche Fleischnägel, wie geschmiedet, integrierende Bestandteile seines Leibes, an den Eintreibstellen »Köpfe«, an den Austrittsstellen »Spitzen«, umgebogen, wie mit dem Hammer umgeschlagen, einen Bogen bildend, unter dem ein Finger durchfahren konnte, schwärzlich von Farbe. Es waren vier, so daß, wenn Franz in dieser begnadeten Situation ein Abbild des ihm erschienenen Crucifixus war, ¹⁾ dieser selbst mit vier Nägeln am Kreuz angenagelt erschien, nicht mit drei, während Franz in jenem wunderschönen Gebet »pro obtinenda paupertate« [um Verleihung der Armut] von der den Gottmenschen stets begleitenden Armut sagt, daß sie ipsos clavos, ut creditur, non in sufficienti numero vulneribus fabricavit sed tres rudes et asperos — — praeparavit ²⁾. [Sie hat selbst die Nägel, wie man glaubt, nicht in hinreichender Zahl für die Wunden (des Heilands) beschafft,

¹⁾ Thomas I, p. 3. l. c. p. 230 sagt ausdrücklich: quid illi (Francisco) poterit denegari, in cuius sacrorum stigmatum pressura forma resultat illius, qui coequalis Patri existens sedet ad dexteram etc. [Was könnte ihm (dem Franz) abgeschlagen werden, bei dessen Stigmatisierung das Bild desjenigen hervortrat, der, gleich dem Vater, zur Rechten Gottes sitzt?]

²⁾ Burg, opp. S. Fr. p. 42 (wohl unecht).

¹⁾ Ausgabe von Quaracchi 1898 p. 258.

sondern nur drei und diese rauh und eckig.]

2. Diese Hand- und Fußmale bluteten nicht — keiner der alten Biographen spricht davon. Erst später ist davon die Rede, so z. B. wann in den Actus St. Francisci, einer nachweisbar viel späteren Kompilation (ed. Sabatier) c. 39 erzählt wird, daß Franz dem Bruder Leo allein seine Male zu berühren anvertraute, wovon die alten Biographen nichts wissen. S. Thomas I, 2, 3, Thomas II, 3, 77, Bonav. XIII, 8 und Jacobi-Pulignani l. c. p. 23. Dieser Leo habe dann die Verbandmittel gewechselt, die er auch zwischen jenen wunderbaren Nägeln und dem Fleisch erneuert, um das Blut abzuwischen. Auf diese und ähnliche spätere Nachrichten nur kann sich Christus l. c. p. 314 berufen, wenn er sagt, Franz habe im Gegensatz zu andern Stigmatisierten Wunden gehabt, die beständig bluteten; dies trifft ja nicht einmal bei dem Stigma der Seite zu, welches doch eine eigentliche Wunde war.

3. Diese Seitenwunde befand sich auf der rechten Brustseite, sah aus wie ein Lanzensich — doch erschien sie vernarbt, die Narbe selbst von roter Farbe. Sie blutete öfters — saepe oder saepius — also nicht beständig, dann aber auch so stark, daß die Tunnica und die Unterkleider die Spuren davon trugen. Thomas II, 3, 75. Bonav. 13, 4. Nach Bonaventura nahm die Seitenwunde durch eigenartige Zusammenziehung des Fleisches eine kreisförmige Gestalt an, so daß sie einer Rose von hellroter Farbe glich. Er verdeckte sie gewöhnlich durch Abdrücken des rechten Armes an die Seite oder dadurch, daß er die linke Hand darauf legte.

II. Teil.

Und nun, wie stellt sich die Kunst zur Darstellung dieser Stigmata?

Die Bilder des hl. Franz sind Legion und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man von einer eigenen Ikonographie des seraphischen Heiligen spricht. Sein Bild, sein Leben, seine Gnaden bildeten und bilden den unerschöpflichen Stoff für die Maler und Künstler der Jahrhunderte, und was seine Person bedeutet in der Eröffnung

einer ganz neuen und großartigen Entfaltung der christlichen Kunst, ist allen bekannt, welche einen Blick in die Kunstgeschichte geworfen haben. Merkwürdig — er, der der Kunst so mächtige Impulse gab — ist selten so dargestellt worden, wie er nach vorhandenen klaren Beschreibungen hätte dargestellt werden können.

Oft genug wird Franz nicht stigmatisiert dargestellt, und mit Recht, vor allem bei Szenen aus seinem Leben, die vor die Stigmatisation fallen, wird aber Franz als Kirchenpatron, als Heiliger, sei es allein oder, wie so oft, mit andern Heiligen, Vätern oder Kreuzverehrern, also als Andachtsbild gegeben, so gehört er stigmatisiert dargestellt — denn die Stigmata sind bei ihm ein ganz besonders bezeichnendes Emblem. Bekannt ist das Bild in Eubiaco, bei Rhode, S. 81, und bei Deggel 351 wiedergegeben. Es hat keine Stigmata. Daraus schließen zu wollen, daß es vor 1224 gemalt sei — wäre falsch; es ist tatsächlich aus dem Jahre 1228, also dem Jahr der Kanonisation, aber ohne Nimbus. So wenig dieses Bild dem von Thomas I, p. 1, c. 29 (Moni p. 158) so plastisch geschilderten Franz und dessen eigener Selbstbeschreibung (Thomas II, p. 1. c. 16, Drei Genossen c. 16) entspricht, so wenig dürfen wir uns daran stoßen, daß die Stigmata an jenen alten Bildern sich noch nicht finden. Die Maler jener frühen Zeit legten es eben nur darauf an, einen Heiligen zu malen, der vielleicht durch ein äußeres Kennzeichen als bestimmte Person, hauptsächlich aber als solche durch Anbringung des Namens, wie im obigen Bild, bezeichnet war. Porträts finden wir damals gar nicht oder ganz selten. Die Stigmata vollends waren damals so neu und unerhört, in der Malerei so wenig heimisch, daß ihre Weglassung in einem jener ersten Bilder kaum auffallen kann. Zudem fehlt es nicht an Zeugnissen, daß es im 13. Jahrhundert noch manch' anderes Franzbild gab, wo die Stigmata einfach weggelassen wurden. So erzählt Bonaventura in den »Miracula« c. 1. 4, daß eine römische Matrone ein Bild des Heiligen in ihrer Wohnung hatte, das ohne Stigmata war und zwar darum, weil der Maler sie einfach weggelassen

hatte (omiserat). Plötzlich erscheinen auf dem Bild die wunderbaren Zeichen »sicus in aliis Sancti imaginibus pingi solente«, woraus freilich hervorgeht, daß in den Tagen des Bonaventura die Darstellung der Heiligen soweit fortgeschritten war, daß das Anbringen der Stigmata das Gewöhnliche war. Wenn dann derselbe Bonaventura l. c. n. 6 berichtet, daß an einem andern Ort ein Bild des hl. Franz zu sehen war, »gloriosa stigmata repraesentans«, so wären wir ihm recht dankbar, wenn er uns berichtete, wie diese Repräsentation aussah. Doch Bonaventura war eben kein Kunstschriststeller.

Doch nicht allein durch Unachtsamkeit oder sonstigen Mangel an künstlerischer Auffassung ließ man die Stigmata weg, sondern auch infolge von Zweifel, Unglauben und in polemischer Absicht. Solche Richtungen bestanden im 13. Jahrhundert in Deutschland, Spanien und Italien. Schon Bonaventura erzählt, wie ein gebildeter Militär — miles quidam literatus — XV, 4, gleich nach dem Tod des Heiligen zweifelte und nur durch Augenschein und dadurch, daß er am toten Franz die Nagelköpfe hin und her bewegte, von seinem Zweifel geheilt wurde, eine Scene, die auch Giotto in der Oberkirche malerisch verewigte (Incredulus). Welche Heftigkeit die Opposition gegen die Stigmata und ihre bildliche Darstellung annahm, geht aus einer Erzählung in den Actus Sti. Francisci (ed. Sabatier 1902) c. 40 hervor. In einem Dominikanerkonvent war ein Franziskusbild mit Stigmata al fresco angebracht. Einer der Zussassen skandalisierte sich darüber und fragt die Stigmata wiederholt weg, worauf sie aber jedesmal wieder erscheinen. Im Zorn hierüber will er sie gänzlich ausröten, indem er selbst die Freskonunterlage (caementum picturae substratum) heransieht. Aber o weh! die Wunden fangen zu bluten an und bluten solange, bis die herbeikommenden Ordensgenossen den Heiligen flehentlich bitten, er möge dem schauerlich schönen Wunder ein Ende machen. Es geschieht und der Dominikaner ist von seinen Zweifeln und seiner Gegnerschaft gründlich geheilt.

Gehen wir nun über zu den Darstel-

lungen, in welchen Franz die Stigmata haben muß und in den meisten Fällen auch hat, und untersuchen wir, ob sie wirklich die Form haben, welche die alten Biographen so eindringlich betonen und fast umständlich beschreiben! Wie die von Bonaventura angeführten Bilder ansahen, wissen wir nicht, es sind eben »signa mirifica« und »gloriosa stigmata«. Am ehesten sollte man glauben, daß die in Assisi selbst sich befindlichen Franzdarstellungen die richtige Form aufweisen und näherhin am ehesten die von Giotto, da er offenbar ganz nach Bonaventura arbeitete, also die richtige Form kannte.

Jener »coacvus« des Franz, von dem ein Bild in der Sakristei von S. Francesco hängt, sei es Giunta Pisano oder ein Späterer, wie Thode will, l. c. S. 94, gibt die Stigmata wenigstens nicht als ovale Nagen oder Schlitze, sondern als dunkelgemalte Köpfe, ebenso ein Fresko von Cimabue (Madonna und Franz, Thode S. 255) und einige andere Bilder der Unterkirche, an denen insofern historische Treue ersichtlich ist, als clavi percussi an der Außenseite der Hand sich darbieten.

Was Giotto betrifft, so kommen hier vorzugsweise diejenigen Fresken in der Oberkirche in Betracht, in denen die Stigmata eine besondere Rolle spielen, so der »Incredulus«, von dem wir oben gesprochen haben. Das Bild hat capita rubri coloris, wie der Augenschein zeigte. Ähnlich steht es bei der Verewinnung des Leichnams von St. Damian durch Alara und ihre Schwestern. (Bon. XV, 5) Thode 257. Bei der Scene der Auferweckung eines Toten (Bon. de mir. II.) scheint es, als ob auf der äußeren Handfläche Nagelspitzen umgebogen angebracht seien; bei der Darstellung der Stigmatisation selbst erscheinen sie als nigra capita an der Innenseite der Hand, was der historischen Wahrheit nahe liegt, die Ausgänge auf der andern Seite sieht man nicht. Auf den bekannten allegorischen Darstellungen in der Unterkirche sind nur schwärzliche Punkte zu sehen. Giotto hat also die wahre Form der Male wohl gekannt, scheint aber bei den andern Zwecken, die er verfolgte, auf korrekte Darstellung weniger achtgegeben zu haben. Zudem ist

der Zustand der Fresken durch die Zeit und andere Umstände derart geworden, daß eine genaue Feststellung der ursprünglichen Darstellung meist schwierig, beziehungsweise unmöglich ist. Das Vorhergehende beruht auf Augenschein.

In Portinufula ist das Bild des Franz in der Sakristei bekannt genug; es zeigt runde Köpfe, freilich auf der Außenseite der Hände, was jedenfalls falsch ist. In der Sterbekapelle am selben Ort befindet sich eine herrliche Arbeit von Luca della Robbia, die künstlerisch sehr schön ist, die Nagelköpfe aber außen an der Hand zeigt, wohin sie nicht gehören (Terrafottastatue). Gewundert hat uns, daß die — modern gehaltenen — Standbilder des Heiligen im Dom und auf dem Vorplatz desselben statt der wirklichen Stigmata nur schwache Ritzungen zeigen, obwohl in Stein und Erz die historischen Stigmata leicht hätten hergestellt werden können, zum Beweis, wie das Bewußtsein von der wahren Gestalt der Male auch der heutigen Künstlerschaft abhanden gekommen ist. Empört hat uns vollends die lebensgroße Statue des Heiligen im Gang zu seinem Grab in der Krypta. Da hat man kurzerhand große eiserne Nägel durch die Hände getrieben; also keine Spur von der alten Auffassung, daß die Nägel Fleischnägel sind, also integrierende Bestandteile des Körpers des Heiligen, nicht von Menschenhand angebracht.

Was die sonstigen Darstellungen betrifft, so hat Thode (S. 90) recht, wenn er sagt: „Die Wunden sind durchweg einfach wie die Christi gebildet; annahmsweise nur sieht man die von den alten Biographen so eingehend beschriebenen nagelförmigen Fleischanswüchse auf einem Bild des Crivelli in London.“

Es sind hellrote, dann dunkelrote, mitunter schwarze oder schwärzliche ovale Zeichen, welche das Gnadenwunder andeuten, angebracht auf der Außenseite oder Innenseite der Hände, der oberen oder unteren Fußfläche, wie eben gerade die Situation, in der Franz dargestellt ist, es mit sich bringt. Die Seitenwunde (und auch die Fußmale) ist häufig gar nicht sichtbar, weil durch das Gewand verdeckt, oder sie ist durch einen Schlit im Gewand angedeutet oder auch durch die zeigende Haltung der

linken Hand, in seltenen Fällen sichtbar wie in dem oben angeführten altertümlichen Bild in St. Maria degli Angeli bei Assisi, wo die Seitenwunde kreisrund erscheint, was an Bonaventuras Schilderung erinnert. Abbildung bei Thode S. 85.

Andere Künstler ersetzen gewissermaßen die Wundmale durch Edelsteine, Goldstrahlen, sonnenartige Anbringungen, Aulehrungen an Ausdrücke der alten Biographen, wie gemmae pretiosissimae Thom. I, 2, 3 margaritae I. c. und Thomas III n. 39 und margaritae coelestes, Bonaventura XV, 5. Gregor IX. nennt sie nach demselben (de mir. I, 2) »prae fulgentia signa«. Was wunder, wenn dann ein Späterer, wie wir aus den »Actus Sti Francisci« c. 29 und in den Fioretti c. 26 sehen, bei einem Blick ins Paradies zu finden weiß: »quinque stigmata erant sicut quinque splendidissimae stellae, quae tanta luce fulgebant, quod videbatur (!) totam civitatem radiis illustrare« [Die fünf Stigmata waren wie fünf glänzende Sterne, die in solchem Licht glänzten, daß es schien, sie wollten die ganze Himmelsstadt mit Strahlen verklären]. Dementsprechend gingen die Maler, namentlich in Toskana und Umbrien, daran, statt der historischen Wundmale Edelsteine anzubringen, leuchtend wie Sterne und Goldstrahlen austrenend — so auf einem Bild von Foppa in der Brera in Mailand, auf einem andern Bild in der Ambrosiana und andern in den Uffizien zu Florenz; ja, es ist sogar zu sehen, wie die Goldstrahlen aus den durch das Kleid verdeckten Malen hervordringen. Doch hat es auch solche Darstellungen gegeben, welche die Wundmale deutlicher und mit einiger Annäherung an ihre wirkliche Gestalt malten. (Schluß folgt.)

Zu den Wandmalereien von Neffarthausingen.

Von Pfarrer Reiter.

Die Blätter des Schwäbischen Albvereins bringen in ihrer ersten Nummer des Jahres einen Aufsatz über die neu aufgedeckten romanischen Wandmalereien am Triumphbogen der um 1090 erbauten

Kirche zu Neckarhailfingen, M. Nürtingen. Unter den Zeichnungen, welche beigegeben sind, stehen an erster Stelle sieben Medaillons mit Tiergestalten: Adler, Phönix, Elefant, Pelikan, Taube, Lamm. Es wird bemerkt, daß es sich hier um bekannte Symbole handle, daß aber die Nummern 1c und 1d (= 3 und 4) noch nicht erklärt seien.

Suchen wir dieselben kurz zu erklären.

Medaillon 1c (= 3) zeigt einen Vogel, welcher sich merklich von Adler und Taube unterscheidet, dagegen mit Phönix und Pelikan Ähnlichkeit hat. Derselbe bückt sich nieder und scheint eben von dem Aste, auf welchem er steht, einen Zweig zu brechen. Allem nach haben wir hier eine Anspielung auf die Sage, welche W. Menzel in seiner Symbolik bei dem Worte Phönix mitteilt, und welche auch hier aufgeführt werden soll, da sie geeignet ist, auf das Ganze einiges Licht zu werfen.

„In der Mitte des Paradieses standen die wunderbarsten Bäume der Welt, der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens. Von diesem zu essen, war den Menschen erlaubt; von jenem zu kosten, war um ihrer Kindheit willen verboten. Der einzige Phönix, damals noch der König des ganzen gefiederten Reiches, er nur nistete in diesen Zweigen und aß von ihnen unsterbliche Götterspeise. Als Eva listern zum Baum der Erkenntnis trat und kosten wollte, da war's, als furchtbar auf dem Baum der geflügelte Zeuge der Wahrheit seine Stimme erhob und also sprach: „Retrogene, wo irrest du hin? Was zu erblicken öffnest du die Augen? Dich nackt zu sehen, wirfst du weise; dich arm zu fühlen, willst du Göttin werden!“

Aber Evas Blick hing an der täuschenden Frucht und am listigen Verführer; sie übertrat des Herrn Gebot und hörte des weißsagenden Vogels Stimme nicht. Als über alle Geschöpfe des Paradieses der Tod kam, sonderte Gott den treuen Vogel aus, fortan auf ewige Zeit ein Zeuge der Wahrheit. Zwar mußte auch er mit allen Lebendigen den Sitz der Unschuld räumen; König der Vögel, die jetzt einander bekriegten, wollte er selbst nicht mehr sein; seinen einst glücklichen, ruhigen Thron nahm ein Raubvogel ein, der blutgierige Adler. Auch die Unsterblichkeit

konnte ihm fortan in der dickeren, giftigen Erdenluft anders nicht als durch Verwandlung werden. Aber durch eine Verwandlung, die nach Jahrhunderten erst, und schnell und herrlich dann ihn wieder verjüngt. Wenn seine Stunde naht, ist ihm vergönnt, ins Paradies zu fliegen; vom Baum des Lebens und vom Erkenntnisbaum bricht er sich dort die dürrten, alten Zweige, in deren Flamme sich seine Glieder lösen. Die Zweige vom Baume der Weisheit bringen ihm Tod, die Flamme vom Baume des Lebens neue Jugend. Dann zieht er wieder in seine Wüste zurück und trauert um das Paradies; der schöne, einzige, selten gesehene, noch seltener besuchte Vogel unsterblicher Wahrheit.“

Diese Sage hat wohl den Stoff geliefert zu den Bildern auf den Medaillons 1b und 1c, vielleicht auch zu dem Medaillon 1a.

Bei 1c sammelt der Phönix die Zweige, bei 1b erstcht er sterbend zu neuem Leben, während in Medaillon 1a der Adler an die Psalmstelle erinnert: *»Renovabitur ut aquilae juvenus tua.«* — „Erneuern wird sich dem Adler gleich deine Jugend.“ (Psalm 102, 5.)

Wir hätten also hier Gedanken an Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, es ist, als würde es uns aus den Zeichen entgegenklingen: „Die Erlösung ist vollbracht, der Tod in den Sieg verschlungen. Nun mag der Sieger auf verjüngten Adlerschwingen seinen Sonnenflug nehmen, auf den Fittigen tragend die in der Vorhölle gemachte Reute.“

In dem mittleren Medaillon 1d (= 4) erblicken wir den Elefanten, welcher in der frühesten Zeit die Volkspantomie mächtig angeregt zu haben scheint. Was soll sein Bild bedeuten? Vielsach gilt der Elefant als Sinnbild der Erde, weil sein Körper eine große, plumpe Masse ist; auch als Sinnbild der Wachsamkeit wird er betrachtet, „weil er zum Schlafen sich nie niederlegt“. Desgleichen ist er ein Sinnbild der Saufmüt und Keuschheit. *»Elephas, cujus os est ebur, castum est animal . . . et frigidae naturae . . . Significat autem sanctos et castos a telis diaboli invulnerabiles.«* (Honorius Augustodunensis.) Würden wir nun im Hinblick hierauf den Elefanten einfach als Tugendssymbol ins Auge fassen, dann

müßten wir wohl folgerichtig auch in den andern Tieren Tugenden symbolisiert sehen. An und für sich wäre eine solche Auffassung allerdings nicht ohne weiteres zu verwerten, da ja einerseits die Tugenden oft emblematisch dargestellt worden sind, andererseits alle in Frage kommenden Tiere als Symbole oder Attribute von Tugenden betrachtet werden können (Gerechtigkeit, Hoffnung, Menschheit, Liebe, Demut, Sanftmut). Allein es will eine solche Auffassung doch nicht ganz befriedigen. Deswegen sehen wir uns nach einer weiteren sinnbildlichen Bedeutung des Elefanten um und finden eine solche in den Legenden des 13. Jahrhunderts, wonach der Junge werfende Elefant als Emblem der Uebertretung unserer Stammesregeln betrachtet wurde.

Dürften wir annehmen, daß der Elefant überhaupt diese allerdings rätselhafte Bedeutung gehabt habe, dann wäre sein Bild zum Teil die Voraussetzung für die andern Bilder und würde sich gut in den Rahmen des Ganzen einfügen lassen.

Die Medaillons 1e, 1f und 1g bieten keine Schwierigkeiten: ihre Gestalten (Pelikan, Taube, Lamm) wollen den Tod des Herrn verkündigen und wohl auch auf das süße Geheimnis der heiligen Eucharistie anspielen, was wir hier nicht weiter auszuführen brauchen.

Literatur.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Salzer, München. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

Von diesem großen literarischen Unternehmen sind bereits vier Lieferungen erschienen, die auf den ersten Blick zeigen, daß wir hier keine gewöhnliche Literaturgeschichte, sondern die Anlage zu einem nationalen Hausbuche ersten Ranges zu erwarten haben. Es sind auf diesem Wissensgebiete zwar schon eine Reihe wertvoller Arbeiten erschienen und namentlich auch auf katholischer Seite die beiden Hauptwerke von Lindemann und Brugier weitverbreitet. Allein letzteres Werk, bemerkt mit Recht das „Allgemeine Literaturblatt“, ist ein für höhere Töchter Schulen berechnet, lebenswürdiges Buch, verbunden mit einer Antiquologie — aber ernstesten wissenschaftlichen Anforderungen nicht standhaltend; Lindemann ist besonders seit den letzten Bearbeitungen durch Seeber und Salzer in letzterer Hinsicht besser geworden, trägt aber unverlierbar den Charakter

eines Lern- und Repetierbuches für Studenten; was es daneben an katholischen Literaturgeschichtsbüchern gibt, ist ausschließlich zum Schulgebrauch berechnet. Es fehlte also noch ein Buch, das eine von katholischer Gesinnung getragene, aber nirgends einseitig tendenziöse Darstellung der Geschichte der deutschen Literatur in einer Form und einem bildlichen Gewande gibt, wie sie den höchsten Anforderungen zugleich der strengsten Wissenschaftlichkeit wie der vollendeten Schönheit der Ausstattung entspricht. Eine solche in modernem Sinne geschriebene Geschichte der deutschen Literatur, die Lesbarkeit mit Wissenschaftlichkeit vereint und die durch Beigabe von Abbildungen das geschriebene Wort lebendig machte, gab es überhaupt noch nicht. Hier einzusehen war ein glücklicher Gedanke und wie die fünf Lieferungen, die wir in den Händen haben, zeigen, wird dieser Gedanke vorzüglich durchgeführt — in Text und Illustration. Kein Wunder, daß das Werk auch auf katholischer Seite Aufsehen erregt. „Zum erstenmal liegt hier ein Versuch vor“, schreibt die Münchner „Allgemeine Zeitung“, die literarische Seite der Kultur als Streifen in dem Spektrum der Gesamtkultur zu würdigen, und dieser Versuch ist so beschaffen, daß auch sehr hohe Erwartungen nicht enttäuscht sein werden.“ Was wir aber in unserem Kunstorgan besonders betonen möchten, das ist die Reichhaltigkeit und Schönheit, mit welcher das Werk illustrativ ausgestattet wird, eine wahrhaft glänzende Ausstattung, die man zu dem Besten zählen darf, was die moderne Technik zu leisten vermag. Es sind hier ganz neue Wege eingeschlagen: an eine so reichhaltige, allseitige Veranziehung der Kultur geschichtlichen Materials zur Verlebendigung des Stoffes ist bisher noch in keiner Literaturgeschichte auch nur gedacht worden. Das Werk soll in 20 drei- bis vierwöchentlichen Lieferungen von je 2–3 Textbogen und 5–6 Beilagen, die Lieferung zu 1 Mark, erscheinen. II.

Ludwig Richter-Postkarten. Serie I Nr. 1–10 und II 11–20. Preis jeder Serie 50 Pfennig. Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Ludwig Richter, Maler, Zeichner und Radierer, geb. 28. Sept. 1803 in Dresden, gest. daselbst 19. Juni 1884, ist einer der gemütvollsten deutschen Künstler der Neuzeit. Anfangs Landschaftler, wandte er sich später besonders den Illustrationen deutscher poetischer Werke zu, und schuf hier und auch sonst eine Menge Darstellungen von hohem Schönheitsfinne, gepaart mit feinem Humor und mit großer Tiefe des Gemütes. Er zeichnete seine Illustrationen selbst auf den Holzstock und trug dadurch zur Hebung des deutschen Holzschnittes wesentlich bei. Um die Richtersche Kunst gerade von ihrer gemütvollsten Seite kennen zu lernen, leisten diese oben angezeigten Postkarten, die zum 100jährigen Geburtslage des Meisters erscheinen, den trefflichsten und billigsten Dienst. Wie stimmungsvoll, innig und lieblich sind diese Familien- und Kinderszenen gezeichnet! Der Farbendruck der Karten ist scharf, sauber und gut. Dekel.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frech. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Dornischen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Degel.

(Fortsetzung.)

21. Dischingen, W. Neresheim.

Die dem hl. Johannes dem Täufer geweihte Pfarrkirche zu Dischingen bei Neresheim wurde in den Jahren 1769 bis 1771 erbaut. Die alte Pfarrkirche war zu klein, und es kam deshalb, wie die Pfarrchronik berichtet, im Jahre 1765 die geistliche und weltliche Obrigkeit des Ortes zusammen, um über den Neubau einer geräumigen Kirche zu beraten. Als Aushilfskirche sollte während des Neubaus das außerhalb des Marktes Dischingen, aber ganz in der Nähe gelegene 14 Notthelferkirchlein benützt werden. Unter Anwesenheit des Fürsten Alexander Ferd. von Thurn und Taxis, des Patrons der Kirche, wurde im Jahre 1769 der Grundstein gelegt und in den Jahren 1770 und 1771 unter Aufsicht des damaligen Hofrats und Amtmanns Wölfler von dem Baumeister Doffenberger der Bau fortgeführt und vollendet. Noch ehe die Kirche ganz fertig war und noch nicht einmal die Kirchenstühle aufgestellt waren, wurde im April 1770 von den Jesuiten eine Mission abgehalten. Die feierliche Einweihung der Kirche aber wurde erst vom 16. bis 18. Oktober 1785 von dem Augsburger Generalvikar und Bischof von Pella Johann Nepomuk Ungelter, Freiherrn von Deissenhausen, unter dem Pfarrer Simon Heusler vorgenommen.

Die Kirche ist im Rokokostil erbaut, zeigt aber in ihren Ornamenten schon An-

klänge an den Klassizismus. Der Grundriß sowohl als der architektonische Aufbau wie auch insbesondere die Innendekoration weisen auf die nahe Klosterkirche zu Neresheim und zeigen auf den ersten Blick, daß wir hier eine Nachahmung vor uns haben, die allerdings das Original nicht erreichen will, aber immerhin ein Gotteshaus von stattlichen Dimensionen und trefflicher Ausführung gibt. Die Kirche, welche über sechs Staffeln erhöht mitten im Orte an dem Flüsschen Egan liegt, hat eine Gesamtlänge von 41 und eine Breite von 19 Metern; sie ist einschiffig und hat beim dritten Fensterpaar eine Ausladung, gleichsam ein Transsept andeutend. Die Seitenwände schließen vor dem Eingange in den Chor nicht rechteckig, sondern in einem Viertelfreise ab, in welchem je ein Seitenaltar gestellt ist. Der Chor hat eine ganz flachgewölbte Kuppel und einen geradlinigen, nur in den Ecken abgerundeten Abschluß und ist nördlich an denselben die Sakristei, südlich der Turm angebaut. So gibt denn die Kirche schon in ihrem Aeußern ein stattliches, alle Gebäude des ansehnlichen Marktfleckens hoch überragendes Architekturbild und macht namentlich der über 46 Meter hohe Turm durch seine harmonischen Verhältnisse in Form und Farbenton einen ganz günstigen Eindruck.

Die Innendekoration ist reich, aber durchaus nicht überladen, und es muß gerade als besonderer Vorzug dieser Rokokokirche bezeichnet werden, daß sie bei allem Festhalten am Charakter dieses Stiles gegenüber so vielen andern Gotteshäusern aus dieser Zeit doch eine edle

Einfachheit und eine maßvolle Beschränkung im Aufwande der Ornamentik zeigt. Es waltet hier nicht, wie gewöhnlich bei diesem Stile, das Ornament in schwülstiger Ueberladung und üppigem Reichtum vor, wir sehen vielmehr die architektonischen Formen und Gesetze hinlänglich in die Erscheinung treten. Die Wände werden im Schiff und Chor durch Pilaster mit Kapitälern korinthischer Ordnung gegliedert, darüber ziehen, getrennt durch das gleichsam mit einer Art Triglyphen decorierte Fries, die vielfach geschweiften, aber nicht übermäßig ausladenden Gesimse, die eine einfache aber gute Profilbildung zeigen. Ueber dem Gesimse, wo man eine Hohlkehle als Uebergang zum Plafond erwartet, erscheint gleichsam eine Wiederholung des internen Architekturbildes, indem dieser weit über eine Hohlkehle hinausreichende, den Uebergang von der Wand zum Plafond bildende Bauteil wieder durch Pilaster mit Kapitälern, aber ganz flachen, die der geschweiften Wand folgen, decoriert ist. Diese ganz flachen Wandpfeiler bilden zugleich die Umrassungen der hier angebrachten Medaillonsbilder.

Im Jahre 1869 wurde die Kirche, soweit das ohne Gerüste möglich war, ausgemalt, blieb aber sonst ohne jede Restauration. Eine solche wurde mit der Zeit zur unabweislichen Notwendigkeit, und es wandte sich deshalb der Pfarrherr der Kirche im November 1901 an den Vorstand des Diözesan-Kunstvereins, um Einleitung in die Restauration zu treffen. Als Künstler wurden berufen: für die Renovation der Freskomalereien der Kunstmaler H. Siebenrock aus Stuttgart, für die dekorative Ausmalung der Kirche und die Renovation der Altäre, Kanzel u. s. w. der Dekorationsmaler Fr. S. Edelmann aus Donzdorf und für die Neuherstellung der Fenster die Tiroler-Glasmalerei in Innsbruck. Ende Februar 1902 waren sämtliche Pläne und Kostenvoranschläge für die Kirche fertiggestellt und konnten der kirchlichen Oberbehörde zur Genehmigung vorgelegt werden; am 8. April dieses Jahres wurde dann vor allem mit der Erstellung des Gerüstes im Schiffe begonnen, um eine Untersuchung besonders über die Haltbarkeit des großen

Plafondsbildes anstellen zu können. Bevor aber mit der Ausmalung begonnen werden konnte, waren ziemlich viele Vorarbeiten nötig; es mußten nicht nur Wände und Stuckornamente gründlich von Farbe, Staub u. s. w. gereinigt, sondern auch viel Schadhafes und Fehlendes ergänzt und erneuert werden. Man suchte nämlich in früheren Jahren die in die Kirche eingedrungenen Vögel dadurch zu verschrecken oder unschädlich zu machen, daß man mit Schrotten darnach geschossen hat. Natürlich mußten dadurch eine Menge Stuckaturen, Gesimse und besonders auch die Fresken beschädigt werden, und war es daher vor allem unerläßlich, daß Gipser und Stuckateure berufen wurden, um die schadhaften Gesimse anzubessern, teils auch solche nachzuziehen und die fehlenden Stuckornamente zu ergänzen. Es mußten für diese Arbeiten allein 1000 Mark angelegt werden.

Was nun die Ausmalung der Kirche betrifft, betrachten wir kurz die Fresken, mit welchen das Gotteshaus ziemlich reich ausgestattet ist, und die von Kunstmaler Siebenrock einer sorgfältigen und gelungenen Renovierung unterworfen wurden. Im Chor der Kirche sehen wir das Lamm Gottes dargestellt, vor welchem die 24 Ältesten in weißen Gewändern anbetend niederfallen, jenes Gesicht, wie es der hl. Johannes der Evangelist in seiner Offenbarung (5, 8) schaut. Das Bild ist in die flache Kuppel hineinkomponiert, die gleichsam auf der perspektivisch gemalten Architektur ruht. Der Plafond des Schiffes hat als Hauptdarstellung die Predigt des hl. Johannes des Täufers, des Patrons der Kirche, ein Freskogemälde von gewaltigen Dimensionen. Es mußte zuerst das Gerüst erstellt und untersucht werden, ob und inwieweit sich die mächtige und nicht ungewandte Komposition erhalten lasse. Es zeigte sich, daß die Hauptdarstellung noch gut erhalten war und nur eine größere Partie des gemalten Himmels erneuert werden mußte. Es war das ein schweres Stück Arbeit und erforderte den ganzen Fleiß und die Geschicklichkeit des Meisters. Das Bild hat das Monogramm: G. P. Lucello. J. 1772. Als Medaillonsbilder, Braun in

Braun gemalt, zeigt das Schiff ferner in den vier Ecken die vier Evangelisten und in den Nischfen und am Plafond die Bilder der drei göttlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, welche als weibliche Gestalten personifiziert die betreffenden Attribute tragen.

Bezüglich der dekorativen Ausmalung einer Barock- oder Rokokokirche ist in der Neuzeit die Ansicht ausgesprochen worden, daß eine solche mit vollen, satten oder ganzen Farben die allein richtige, die allein für ein Gotteshaus sich geziemende sei. Wenn auch nach dieser Behandlung die Wandflächen gewöhnlich nur in halben oder gebrochenen Tönen gestrichen werden, so sollen dagegen die Ornamente, die geometrischen sowohl als auch die vegetabilischen und animalischen, in vollen Farben ausgeführt werden. Daß dieselben in unserer Zeit, wo doch wieder ein regeres Kunstleben erwacht sei, so wenig Freunde und Anhänger finde, sei wohl zunächst dem Mangel an solchen Künstlern zuzuschreiben, die, vertraut mit den Grundsätzen der mittelalterlichen Wandmalerei und im Besitze einer hinlänglichen Kenntnis der verschiedenen Stilperioden, imstande wären, jedem architektonischen Gliede das seinem Charakter in Form und Farbe entsprechende Ornament zu geben und so das Innere einer Kirche zu einem einheitlichen, harmonischen Ganzen zu gestalten, welches den Beschauer nicht abstoße, sondern anziehe und sein Auge und Herz erfreue. An einem Mangel an Künstlern, welche diese Grundsätze realisieren könnten, liegt es heutzutage wahrlich nicht. Es ist vielmehr das Widernatürliche einer solchen Behandlung einer Barock- oder Rokokokirche, das von Künstlern und Laien gleichmäßig gefühlt wird. Schon der Umstand, daß die Ornamente dieser Stile nicht architektonisch in einen Bau eingegliedert sind, verbietet ihre Polychromierung mit vollen, ganzen Farben. Wozu ein Ornament in Stuck herstellen, wenn ich durchs Malen den gleichen Zweck erreichen kann, oder mit andern Worten, wozu ein Stuckornament anbringen, um es gleich wieder durch Bemalung zu vernichten? Eine Barock- oder Rokokokirche soll entweder weiß belassen oder besser nur mit leichten, lichten Farbtönen

behandelt werden. Nach diesem Grundsatz ist denn auch bei der dekorativen Ausmalung unserer Dischinger Kirche verfahren worden, und der Maler hat dem fröhlichen, ungebundenen Rokoko entsprechend auf weißer Grundlage die ganze Kirche mit leichten Farbtönen stimmungsvoll abgetönt und dadurch einen ungewöhnlich freundlichen, prächtigen und feierlichen Eindruck erzielt. Im Chore der Kirche sind die Eisenen, die sich vom weißen Grunde abheben, ganz leicht in Rotgrün und Mattgelb marmoriert, während die Pilasterkapitäl mit reicher Vergoldung dekoriert sind. Sonstige Stuckarchitekturen und Verzierungen zeigen Weiß, unterbrochen durch leichte Farbtönungen; Vasen, Blumengehänge und andere Ornamente zeigen überall entsprechende Vergoldung. Im Schiff hat der Plafond als Grundfarbe ein abgetöntes Weiß, während die Seitenwände einen leichten gelbgrünlichen Ton und die sogenannte Nischfenle ein ganz leichtes Rosa erhielten. Sämtliche Eisenen dagegen und Stuckornamente sind hier weiß gehalten mit reicher Vergoldung, und nur einige Architektureile sind mit wenigen lichten Tönen hervorgehoben oder vielmehr auseinander gehalten. Die Stuckrahmen der Bilder an der Decke, die Füllungen im Chorbogen und an der Empore sowie die Medaillons in den Kartuschen sind in Goldton gehalten und die gemalten Muster mit Gold aufgelichtet. Die Blumengehänge an der Decke und an den reichen Stuckverzierungen über den Fenstern sind teils ganz vergoldet, teils auf luftblauem Grunde in ganz leichtem, lichtem Farbtönen behandelt.

Ganz dem Stil und Charakter der Kirche entsprechend zeichnen sich auch die drei Altäre durch edle Einfachheit in Bau und Ornament aus. Alle Vorzüge und alle Schattenseiten im Stile der Rokokoaltäre liegen ja sonst darin, daß sie leicht, kühl, malerisch in der Komposition, alle Schwierigkeiten des Aufbaues mit spielender Virtuosität überwinden, daß sie aber durch Auflösung aller architektonischen Gesetze des Aufbaues, durch die Ueberreibung der malerischen Tendenz mürbig und selbst mißlar wirken. Hier aber in diesen Altären zu Dischingen sehen wir

einen architektonisch klaren Aufbau, gute harmonische Verhältnisse unter den einzelnen Teilen und eine Verwendung der Ornamentik in dem Maße, daß sie den Bau nicht überwuchert. Die Art und Weise der Restauration dieser Altäre war nun von selbst gegeben: sie mußten wieder frisch marmoriert und ihre Ornamente mit Glanz- und Mattgold versehen werden. Die Hauptaufgabe war hier die richtige Marmorierung. Die massigen, schwerfälligen architektonischen Glieder hochauftretender Altarbauten der Barock- und Rokokozeit müssen marmoriert werden, weil die an diesen Teilen gewöhnlich auftretenden großen glatten Flächen in einer eintönigen blauen, roten, grünen oder schwarzen Färbung nicht gut wirken würden. Aber wie sollen sie marmoriert werden? Schon in der dekorativen Wandmalerei der romanischen und gotischen Periode hat die Marmorimitation Aufnahme gefunden. Allein das Mittelalter imitierte den Marmor nicht in realistischer Weise, sondern wandte die Marmorierung nur in stilisierter Manier an. Der gestreifte Marmor wurde durch schematische Wellung mehrerer paralleler farbiger Linien, der gefleckte durch kleinere und größere, einem andersfarbigen Grunde als aufgemalte Kreis- oder Ovalformen dargestellt. Es ist nun die Meinung ausgesprochen worden, man sollte auch die Barock- und Rokokoaltäre in dieser Weise behandeln, es soll eine allzu realistische Nachbildung des Marmors vermieden werden, die Absicht, das Auge über das Material zu täuschen, müsse dem Fachmaler fern liegen und das Surrogat soll als solches sofort erkannt werden. Allein wenn die ganze Imitation verwerflich wäre, warum sollte das nicht auch die halbe sein? Eine bloß stilisierte, halbe Marmorierung würde gewiß nicht zu der Pracht der Rokokoaltäre stimmen! Wir loben die Art und Weise, wie die Altäre in Dischingen marmoriert sind, sie wirken sehr schön und glaubt man wirklichen Marmor oder schön geschliffenen Stuckmarmor vor sich zu haben. In Verbindung mit der tüchtigen Glanz- und Mattvergoldung stellen die Altäre die lebhafteste Pracht vor, wie sie der Charakter des Rokoko verlangt.

Der Hochaltar birgt ein großes Ge-

mälde auf Leinwand, welches die Taufe Christi durch den hl. Johannes Baptista, den Patron der Kirche, darstellt; es zeigt eine gewandte Komposition und gute Farbengebung. Das Monogramm an demselben besagt: Joh. B. Euzensperger pinxit. Von den Seitenaltarblättern zeigt das rechte, wie durch die Fürbitte des heiligen Bischofs Gotthard ein totes Mädchen zum Leben erweckt wird, während das linke die Uebergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus zur Darstellung hat. Das letztere Altarblatt hat das Monogramm: Christ pinxit 1776. Dieser Maler Joseph Christ¹⁾ ist am 23. Februar 1731 zu Winterstettenstadt bei Essendorf im Oberamt Waldsee als Sohn des Bauern Joseph Christ und der Maria, geb. Bruder, laut Taufregister der dortigen Pfarrei geboren. Er war ein Schüler des Augsburger Malers Joseph Mages (1728—1770), welcher in der Manier den Italiener Jacopo Amiconi nachahmte, und wir finden das gleiche auch bei seinem Schüler. Die beiden Altarblätter in Dischingen zeigen nämlich auch eine eigene Art in der Behandlung des Zukunfts, einen feinen Schmelz des Kolorits und die eigentümliche Technik, wie einzelne Figuren aus dem grauen Hintergründe mit wenigen Farben herausgemalt sind, ganz so, wie wir es bei Amiconi namentlich bei seinen Bildern in Ottobeuren treffen.²⁾ Die beiden Altarbilder müssen auch sowohl wegen ihrer guten, gewandten Komposition als ihrer korrekten Zeichnung als beachtenswerte Kunstwerke bezeichnet werden.

Die Kanzel ist im nüchternen Stile des Empire aus Stuckmarmor erbaut von Thomas Scheithaus aus dem nahen Neistingen in Bayern, von dem auch die schönen Stuckaturen in Mersheim stammen. Am Bauche der Kanzel sehen wir das Relief, wie Moses die Gesetzestafeln erhält, und an der Rückwand die Predigt des heiligen Apostels Paulus. Auch die vier Pfeilstützen sind von demselben Meister geliefert; sie zeigen einen ziemlich

¹⁾ Vgl. Beck, Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten, im „Archiv für christliche Kunst“ 1893 Nr. 8 S. 78. Als Ergänzung dazu vgl. „Diözesanarchiv von Schwaben“ 1903 Nr. 7 S. 99.

²⁾ Vgl. „Archiv“ 1901 Nr. 11 S. 85.

wilden Rokoko, sind aber nicht umgewandt geschnitten. Kanzel und Beichtstuhl sind ebenfalls renoviert und bei letzteren namentlich die fehlenden Teile stilistisch richtig ergänzt. (Fortsetzung folgt.)

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Schluß.)

So haben wir in der Brera zu Mailand ein Bild von Crivelli gefunden, das an der Außenseite der Hände rote Fleischnagelköpfe zeigt — vgl. die Bemerkung von Thode S. 96 von einem Crivelli in London. In derselben Sammlung zeigt ein Bild von Contignola ebenfalls solche Fleischnagel, aber insofern falsch, als sie gleich groß sind an der inneren und äußeren Fläche der Hände und von einer repercussio keine Spur sich zeigt. Auf einem Bilde aber im Konservatorenpalast zu Rom von Francesco Francia finden wir gar den Nagelkopf wie eine Kirse von hellroter Farbe auf der Handwunde aufgesetzt, und zudem auf der Außenseite der Hand. In Bologna fanden wir in der Accademia delle Belle Arti Nr. 297 ein Franz-Bild von Aspertini Amico (Anbetung des Kindes), wo Franz schwarze Male an der Außenseite der Hände trägt mit repercussio. Endlich aber ist in Siena im Instituto di Belle Arti, Saal XV, Nr. 50 ein Bild, das ganz besonderer Beachtung wert ist. Es ist ein Brustbild des Heiligen, der in kräftiger Körperform mit vollem Bart und Haar darsichst. Auf der Außenseite der linken Hand zeigt sich ein länglicher schwarzer Nagel, welcher derart heraustragt und umgebogen ist, daß er eine förmliche Wölbung bildet, so daß man mit dem Finger zwischendurch laufen kann (s. oben Bonav. leg. minor). Als Meister ist angegeben: Strozzi Bartolommeo detto Cappuzzino Genovese (1581—1644). Hiernach wäre die obige Bemerkung von Thode zu ergänzen.

Im übrigen hat die richtige Darstellung der Form der Stigmata auch einen apologetischen Wert. Bekanntlich haben die Gegner die Behauptung aufgestellt, die Wundmale seien dem Franziskus künstlich beigebracht worden, oder gar, er

selbst habe es getan, wie Zöckler meint, der zudem die obige Frage stellt, „warum sucht er es zu verbergen?“, zum deutlichen Beweis, daß er Thomas II nicht gekannt hat, namentlich nicht p. 3, c. 75—78, ein Passus, der von der Demut des Heiligen handelt, nicht einmal Bonaventura XIII, 4 und 5. Ueber die Behauptung von Menan, Gase und Thode, Elias habe die Male dem toten Franz beigebracht, ist schon oben gesprochen, und es sei hier nur beigelegt: hätte auch die Kunst die Wundmale so gegeben, wie sie wirklich waren, die Gegner hätten schon bei Aufstellung ihrer Hypothesen stutzig werden müssen. So wahr ist es, was schon Plato sagt: *τομήκαλῶς λέγειν ὁμόρον εἰς αὐτὸ τοῦτο πλημμελές, ἀλλὰ καὶ κρόνον ἐμποιοῖ ταῖς ψυχαῖς* — Phaed. Der unrichtige Ausdruck, und hier die unrichtige bildliche Darstellung, ist nicht nur an und für sich fehlerhaft, sondern bringt auch den Seelen falsche Begriffe bei. Für diejenigen aber, die wissen wollen, wie Franziskus überhaupt ausgesehen habe, dienen zwei Stellen aus den ältesten Biographien. Die eine Stelle ist Thomas I, p. 1. c. 29 (Amoni p. 158) und lautet: *statura mediocris pravitati vicinior, caput mediocre ac rotundum, facies utcunque oblonga et protensa, frons plana et parva, mediocres oculi, nigri, simplices, fuscii capilli, supercilia recta, nasus aequalis, subtilis, rectus, aures erectae sed parvae, tempora plana, dentes coniuncti, aequales et albi, modica labia et subtilia, barba nigra, pilis non plene respersa, collum subtile, humeri recti, brevia brachia, tenues manus, digiti longi, ungues producti, crura subtilia, parvuli pedes, tenuis cutis, caro paucissima aspera vestis* — *facies hilaris, vultus benignus* — —. [Seine Statur war mittelgroß, eher noch klein; sein Kopf klein und rund, sein Gesicht oval und etwas vorspringend, die Stirne glatt und klein, mäßig große Augen, schwarz, voll Einfalt; seine Haare dunkel, die Augenbrauen gerade, die Nase gleichmäßig, feingebildet und gerade; die Ohren nicht abstehend und klein; die Schläfe glatt; die Zähne eng aneinander stehend, gleichmäßig, schön weiß; die Lippen mäßig groß und feingebildet; der Bart schwarz, nicht sonderlich dicht; der

Hals edel, die Schultern geradestehend; seine Arme waren kurz, die Hände zart, die Finger eher lang, seine Fingernägel nicht kurz geschnitten; die Beine dünn, die Füße ganz klein, seine Haut zart (und wie es l. c. c. IX heißt, zu Zeiten dunkel, nach dem Hinscheiden in hellem Weiß erglänzend, so daß, wie oben bemerkt, die Stigmata schwarzen Steinchen auf weißem Untergrund verglichen werden konnten). Endlich war er sehr mager, ein rauhes Gewand war seine Hülle; sein Antlitz war stets heiter und sein Gesichtsausdruck voll Güte.]

S. auch die kürzere Schilderung bei Dezel, II. Bd. p. 349.

Diese eingehende Beschreibung wird von Franz selbst wenigstens teilweise bestätigt (Thomas II, p. I, c. 16 und 3. socii c. XVI), indem er in dem bekannten Gesichte von der Henne und den Küchlein sich selbst mit dieser »gallina parva et nigra, columbae domesticae similis« (kleinen und schwarzen Henne, ähnlich einer Hausstaube) vergleicht. Diese offenbar auf genaum Augenschein beruhende Beschreibung der äußeren Erscheinung des Heiligen sollte geeignet gewesen sein, den Künstlern bezw. Franziskus-Malern älterer und späterer Zeit Anhaltspunkte zu geben zu mehr porträtartigen Bildern des Heiligen: mit welchem Erfolg, lehren uns Hunderte von Bildern, die dem gegebenen Beschrieb nicht entsprechen —.

Zu den Bildern der unbefleckten Empfängnis.

Von Pfarrer Reiter.

Das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis Mariä ist voll Lobgesang und Herrlichkeit, und aller Symbole Symbolik, und aller Sängers Singen, und aller Künstler Ringen ist nicht im Stande, uns die ganze Schönheit desselben zu enthüllen. Allein gelingt es auch nicht, das Ideal in allem trenn wiederzugeben, die Kunst soll wagen, soviel sie kann, und dieses Wagnis wird immer wieder Zeichen tun und Bilder schaffen, welche uns mit neuer Freude und neuer Bewunderung zu Maria aufblicken lassen. Deswegen sind uns auch die verschiedenen Typen der Immaculata stets willkommen, und deshalb mag es auch gerechtfertigt er-

scheinen, wenn wir, in Ergänzung unseres früheren Aufsatzes über die Bilder der unbefleckten Empfängnis, noch einmal einige Darstellungen derselben besprechen, und zwar solche, welche verhältnismäßig weniger bekannt sein dürften.

J. Wannenmacher von Tömerdingen (vgl. „Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1900, S. 59) hat im Jahre 1754 die Wallfahrtskirche Ave Maria bei Deggingen mit verschiedenen Gemälden geschmückt. Darunter befinden sich auch solche, welche die Immaculata verherrlichen sollen. Dieselben zeigen ganz eigenartige Motive und sind teilweise von dem Maler selbst erfunden. Betrachten wir sie nach den Angaben des von Herrn Kaplaneiverweser H. Meher herausgegebenen Wallfahrtsbüchleins. Zuerst das große Deckengemälde!

Dasselbe stellt das Paradies dar mit dem Baume der Erbsünde. Die Äpfel sind lauter Totenköpfe, und alle Tiere tragen die blutigen Malzeichen des Todes und der Leiden als Folgen der Erbsünde. Adam und Eva verlassen traurig das Paradies. Dagegen sproßt als andere, bessere Frucht des Baumes Maria hervor, nach welcher ihre Eltern Joachim und Anna voll Sehnsucht die Hände ausstrecken. Als Ueberschrift ist angebracht über Maria der Unbefleckten: »Ab aeterno ordinata sum« (Von Ewigkeit her bin ich zum Heil gesetzt, Sprichw. 8, 23), unter Maria steht: »Ipsa conteret caput tuum« (Sie wird dir den Kopf zertreten, Gen. 3, 15). Sehr interessant sind die Medaillonsbilder der genannten Kirche. Nennen wir einige! Drei Sternkundige schauen durch ein Fernrohr zur Sonne, und das Ergebnis ihrer Forschung lautet: »Absque nota« = Ohne Makel. — Ein Bild vom Sonnenanfang trägt die Legende: »Iam grandis in ortu« = Schon großartig in ihrem Aufgang. — Ein Adler über blitzdurchzuckten Gewitterwolken mit der Aufschrift: »Infra tonat« = Unten donnert's — kennzeichnet Mariä Erhabenheit über Blitz und Donner der Erbsünde. Der Schwan auf dem Wasser mit der Schrift: »Nec tingor unda« = Und doch werde ich von der Welle nicht benetzt — sagt uns, daß Maria, obgleich im Meere der Erbsünde, doch nicht naß wird von den Wellen der Sünde. Sie gleicht einer Muschel, meint ein anderes Bild, welche man sich früher

als aus dem Schaum des Meeres entstanden dachte. — »Ex candore orior« = Aus weißem Glanze entstehe ich, lautet deshalb die Inschrift. Die Arche auf dem Berge Ararat mit der Bezeichnung »Expers naufragii« = Ohne Schiffbruch — verkündet uns, daß Maria, die Arche des Neuen Bundes, durch die Flut der Sünde, ohne Schiffbruch zu leiden, hindurchgegangen sei. Auf den beiden hintersten Medaillons sieht man je einen Baum: das einmal andere Bäume gefällt danebenliegend; »Nec laeditur (oder caeditur?) una« = Nur Einer wird nicht gefällt; das anderemal ein Baum, eine Schlange züngelt nach ihm hinauf, und die Inschrift dazu heißt: »Inimicitias ponam« = Ich will Feindschaft setzen. Dieser Baum, welchem die Feindschaft der Schlange gilt, ist jener Lebensbaum Maria, dessen Frucht wirklich der Schlange den Kopf zertreten. — Bei den ehrwürdigen Gestalten von Muttergottesverehrern im Schiff der Kirche dürfen wir nicht länger verweilen, doch sollen noch zwei als Repräsentanten derselben genannt werden. Der hl. Ambrosius zeigt uns in seinem Buche die Schrift: »Haec est virga (virgo), in qua nec nodus originalis nec cortex actualis culpae«: Das ist der Stab (die Jungfrau), an welchem kein Knoten der Erbsünde und kein Answuchs persönlicher Sünde ist. Als zweiter Repräsentant gilt uns der hl. Anselm von Canterbury: Maria steht vor ihm in einer Erscheinung, und so überirdisch schön muß ihr Glanz sein, daß ein kleiner Engelnabe es nicht unterkassen kann, einen ihrer zwölf Sterne wie in kindlicher Neugierde mit den Fingern zu betasten. Der Heilige erklärt: »Decebat Mariam matrem Dei esse sine labe originali« = Es geziemte sich, daß Maria als Mutter Gottes ohne Makel der Erbsünde sei.

Im Jahre 1857 am 8. September wurde auf der Piazza di Spagna, einem der schönsten Plätze Roms, eine Bildsäule zu Ehren der Unbefleckten eingeweiht, welche einige Besonderheiten aufweist und darum auch einige besondere Worte verdienen dürfte.

Auf einem feinen, prachtvollen Fußgestell, dessen Ecken mit den Statuen der Propheten aus weißem Marmor geziert sind, erhebt sich eine hohe Säule und auf

dieser die Statue der Immaculata, welche auf einer von den Sinnbildern der vier Evangelisten getragenen Kugel steht. Ihr Fuß zertritt die Schlange, ihr Blick ist gegen den Himmel gerichtet, die rechte Hand etwas erhoben, die linke zur Erde gesenkt. Sie scheint sagen zu wollen: „Herr, ich danke Dir, daß Du mich so verherrlicht hast, aber ich empfehle die Welt Deiner Barmherzigkeit.“ — Weit und majestätisch ist der Mantel, von dem Maria umhüllt ist. Aus ihrem Antlitze leuchtet erhabene Glückseligkeit.

In neuester Zeit ist zu Ehren der unbefleckten Empfängnis ein schönes Kunstwerk von Augusto Passaglia aus Lucca geschaffen worden in der Bronzetaure des Domes S. Maria del Fiore in Florenz. Auf dem großen Basrelief des linken Torflügels thront die heilige Jungfrau mit über der Brust gekreuzten Armen, umgeben von Seraphim und überragt vom Bilde des heiligen Geistes, welcher seine Braut mit dem kostbarsten Brautschmuck ausgestattet hat. Unten eine blühende Lilie, als Zeichen der Reinheit, vor welcher sich die Schlange auf der Erde windet. Links erblickt man den Apostel Petrus, das Dogma von der unbefleckten Empfängnis verkündend und auf die seligste Jungfrau hinweisend; hinter ihm der hl. Joseph und Johannes der Täufer. Rechts der Apostel Paulus, als Hüter des Glaubens, hinter ihm Ordensgeistliche, die 1854 unter Pius IX. an den dogmatischen Vorarbeiten teilgenommen hatten; vor ihm kniet eine weibliche Gestalt, mit einer Rolle in der Hand, die den Glauben vorstellen soll, welcher das Dogma annimmt. Unterhalb des Basreliefs hält ein Engel ein Band mit der Inschrift: »Maria sine labe originali concepta.« Darunter Engel, „die heilige Musik darstellend“. — Diese Komposition, in mehrfacher Hinsicht verwandt mit der von C. Merkel (vgl. das Bild in Otis Marianum), will das Dogma und die Dogmatifizierung desselben zur Geltung bringen und führt namentlich auch in der allegorischen Figur des Glaubens ein neues Moment ein. Daß sich in dem Gruppenbild auch S. Joseph und S. Johannes befinden, gefällt uns ohne weiteres, doch will es uns vorkommen, als ob auch dem heiligen Evangelisten Johannes ein Plätzchen

hätte eingeräumt werden können, sofern er in seiner Vision das große Zeichen, das mit der Sonne umkleidete Weib, geschaut hat.

Gerne gedenken wir einer Komposition, welche wir im Regensburger Mißale von 1902 gefunden haben. Maria erscheint als Weib von der Sonne umkleidet: mit dem linken Fuß, auf welchem eine Aose ruht, steht sie auf der Erdfugel, mit dem rechten, welcher ebenfalls eine Aose zeigt, tritt sie der Schlange auf den Kopf. Die Hände der Jungfrau sind etwas erhoben, um das Haupt der Sternenkranz, über dem Haupte die Taube des heiligen Geistes. Seitlich oben zwei bekränzte Engel, von welchen jeder eine Krone hält; Maria zur Seite der heilige Erzengel Michael mit dem Flammenschwert und der heilige Erzengel Gabriel, welcher in der linken Hand einen Lilienzweig trägt, während er die rechte auf den Brustschild legt und damit von seinem AVE die zwei ersten Buchstaben verdeckt, so daß nur noch das E zu sehen ist. Der Erzengel Raphael fehlt mit Recht, da bei Maria nichts zu heilen ist. „Kein Unheil stiftet hier, Nimmer vergiftet hier — Der Biß der Schlangen.“ Auf der Erdfugel sieht man drei Erdteile angedeutet und die Namen: Europa, Asien, Afrika, Sibirien. Will der Künstler damit sagen, daß alle Erdteile das Ave des Erzengels jubeln und der Immaculata ihre Huldigung darbringen, ähnlich wie im Jahre 1857 die spanischen Provinzen bei der großartigen Weihe der bekannten Gedenkstätte im Wille den Statthalter Christi für die Erklärung des Glaubensartikels der unbefleckten Empfängnis beglückwünschten, oder ähnlich, wie auf dem Deckengemälde der Ave Maria-Kirche bei Deggingen die Repräsentanten von vier Weltteilen die über der Erdfugel schwebende Jungfrau selig preisen? Oder soll vielleicht der Gedanke durchschlagen: auf der alten Welt Herrschaft der Schlange, und darum Kälte des Unglaubens und der Gottlosigkeit?

In dem Hauptfelde unseres Bildes sind außer dem mit der Sonne umkleideten Weibe und den vier Engeln eine große Menge von Sternen und in den kleineren Feldern die bekannten Symbole: der verschlossene Garten, die versiegelte Quelle, der brennende Dornbusch, der blühende Stab Aarons, der Turm Davids und die

Stadt Gottes, welche der höllische Sennacherib vergeblich umlagert hat.

Am letzter Stelle betrachten wir das Bild der Immaculata von Maler Martin Feuerstein, welches neulich von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausgegeben worden ist (Christliche Kunst, Serie III).

Wir haben hier den bekannten Typus: Maria, „eine edel gedachte, gut empfundene und wohlthuende Gestalt“, steht auf der Mondichel, die Hände etwas nach oben ausbreitend, die Haare teilweise nach vorne herabfließend, um das Haupt der Sternenkranz und über ihm eine Krone, welche von zwei rotgekleideten Engeln getragen wird. — „Der Künstler hat bei den Engeln die rote Farbe gewählt, um das Bild koloristisch zu bereichern und die farbige Symmetrie mit einem anderen Bilde (Eva) herzustellen.“ Man könnte indessen das Rot auch als königliche Farbe¹⁾ auffassen, welche mit der Krone das Königtum Mariens darstellen soll. „Augusta gaudet privilegio principis. Kaiserinnen und Königinnen entrichten keinen Zoll; so bezahlte auch die Königin des Himmels keinen Sündenzoll bei ihrem Eintritt in das irdische Reich, sie setzt frei und ohne Belästigung ihren jungfräulichen Fuß über die Grenze.“

Die Engel bei der Immaculata mag man als Wesen betrachten, welche voll freudiger Teilnahme der erlauchten Königin jauchzend entgegenjubeln, uns wollen dieselben noch die Wahrheit verkündigen: die Engel haben niemals eine Sünde gehabt, sie waren in Gottes Gnade erschaffen, darum mußte auch die Königin der Engel von Anfang an in fleckenloser Reinheit strahlen — über alle Engel rein — Gott allein kann größer sein!

Wenn wir früher bemerkten, daß der Typus der wunderbaren Medaille, welche die barmherzige Schwester Katharina Labouret im Auftrage der seligsten Jungfrau prägen ließ, vom heiligen Stuhle nicht approbiert sei, so dürfte das kaum mehr ganz zutreffen, seitdem in das Römische Brevier ein Officium Manifestationis Immaculatae Virginis a Sacro numismate (27. November) aufgenommen worden ist.

¹⁾ Rot das Gewand der apokalyptischen Frau in dem „Lustgarten“ der Herrad v. Landsberg.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag der Dornschens Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Nr. 12.

Er erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Dornschens Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Eine Hauptzierde hat die renovierte Kirche in Dischingen besonders in den neuen Fenstern erhalten, die mit Glasgemälden aus der Tiroler Glasmalereianstalt geschmückt worden sind.

Es erhob sich hier die doppelte Frage: sollen in dieser Rokokokirche überhaupt Glasmalereien angebracht werden und wird dadurch nicht ein Hauptcharakter der Stileigentümlichkeit, die Heiligkeit der Kirche, leiden? Man hört mitunter die Ansicht aussprechen, daß in die Kirchen der Spätstile keine Glasmalereien gehören, weil jene Zeit auch keine solche angebracht und weil solche der Haupteigenschaft dieser Kirchen, dem lichten, hellen Charakter des Barock und Rokoko widersprechen, indem sie die Kirchen verdunkeln. Daß jene Zeit keine Glasmalerei angebracht, hat seinen Grund darin, weil im 17. und 18. Jahrhundert die kirchliche Glasmalerei vollständig zu Grunde gegangen ist; es wurden in dieser Zeit überhaupt keine farbigen Gläser mehr verwendet und sogar die Kenntnis der Vereitung des Farbglasses geriet in Vergessenheit. Erst Michael Sigismund Frank, geb. 1770 zu Nürnberg, hatte den hingebenden, unverdrossenen und ausdauernden Mut, an der Wiedererstellung der alten Glasmalerei zu arbeiten. Zuerst Dosenlackierer, dann Porzellanmaler, wollte es der Zufall, daß unser Künstler sich eines Tages im Gewölbe des Nürnberger Glasermeisters

Wirth befand, als diesem ein reisender Engländer für einige Schreiben alter Glasgemälde eine namhafte Summe anzahlte. Dieser Vorfall und Wirths hingeworfene Aeußerung, daß Ruhm und Reichtum dem Wiederaufbringer der alten Glasmalerei gewiß seien, reizten Franks Aufmerksamkeit, und er ging sogleich ans Werk und machte jahrelang die kostspieligsten Experimente, bis es ihm 1804 gelang, einige, wenn auch unvollkommene Glasmalereien herzustellen. Er dehnte seine Versuche immer weiter aus.

Nachdem er vier Jahre hindurch vom Fürsten von Wallerstein beschäftigt worden war, wurde er 1818 vom König in München als Glasmaler angestellt. Mit dem Regierungsantritt König Ludwig I. 1825 beginnt nun die eigentliche Geschichte der neueren Glasmalerei. Er richtete ein eigenes Institut für Glasmalerei und beschäftigte es Jahrzehnte hindurch. Diese königliche Glasmalerei zu München ist als die Musteranstalt der gesamten neuen Glasmalerei zu betrachten. Es entstanden nach und nach verschiedene Glasmalereianstalten und das 19. Jahrhundert hat gerade in diesem Kunstzweige Großartiges geleistet. Es hat nicht nur die verloren gegangene Technik der älteren Glasmalerei wieder gefunden und ist darin Schritt für Schritt vorwärts gedrungen, sondern es hat auch die technische Fertigkeit, die in der sogen. Kabinetts-glasmalerei liegt, auf die Kirchenfenster der Spätstile zu übertragen gelernt; man versteht jetzt in allen Farben und Tönen Ueberfanggläser herzustellen und durch die reichliche Anwendung des

Silbergelb namentlich in der Ornamentik erzielt man ein Licht in den Kirchen der Spätstile, das in seiner vollständigen Helligkeit ganz dem Charakter dieser Gotteshäuser entspricht.

In dieser Technik sind denn auch unsere Fenster in Dischingen ausgeführt und zwar in brillantester Weise, was die Farbentöne anlangt, und in einer Korrektheit in Zeichnung und Komposition, welche unsere vollste Bewunderung über eine solche flotte künstlerische Leistung herausfordert. Die Tiroler Glasmalerei in Innsbruck zeigt hier ihre künstlerische Leistungsfähigkeit in der glänzendsten Weise. Im Chor der Kirche sind die vier Evangelisten, Matthäus, Markus, Lukas und Johannes mit ihren Attributen angebracht, Gestalten voll Kraft und Energie, voll Geist und Würde. Im Schiff sehen wir die vier lateinischen Kirchenväter, den heiligen Ambrosius mit Vienenkorb, mit Bischofsstab und Pallium, den heiligen Gregor den Großen mit Buch, Taube und dem dreifachen Kreuze, den heiligen Hieronymus mit dem Kardinalshut und dem Löwen zur Seite als seinem Attribut und den heiligen Augustinus mit dem Knaben, der aus einer Schale Wasser gießt; in der Krümmung seines Bischofsstabes sieht man das Herz (*inquietum est cor nostrum etc.*). Die Fenster kamen auf 6000 M., von welcher Summe Seine Durchlaucht der Fürst von Thurn und Taxis als Patronatsherr der Kirche¹⁾ in hochherziger Weise die Hälfte des Betrages übernahm. Es wurden deshalb in den beiden Fenstern oberhalb der Eingänge in das Schiff die fürstlichen Wappen angebracht. Auf der rechten Seite, sichtbar beim Eintritte in die Kirche von der Südseite her, erscheint in herrlicher Farbenpracht die ganze Breite des Fensters einnehmend, das große oder fürstliche Gesamtwappen. In dem innersten Teile dieses Wappens sehen wir zwei rote Türme mit zwei goldenen Lilien auf silbernem Felde. Das uralte, hochangesehene Geschlecht derer von Thurn und

Taxis stammt aus Oberitalien und führt nach der Ueberlieferung seinen Ursprung zurück bis in die Zeiten des heiligen Bischofs Ambrosius von Mailand, welcher im Jahre 356 einem jungen Mailänder wegen der tapferen Verteidigung eines ihm anvertrauten Stadtturms gegen die Arianer den Beinamen della Torre verliehen haben soll. Deshalb bestand auch das älteste Wappen der della Torre = „derer vom Turm“ thatsächlich in einem roten Turm mit zwei goldenen Lilien auf silbernem Felde.¹⁾ Als der älteste geschichtlich beglaubigte Stammvater des fürstlichen Hauses gilt Martin I. della Torre, welcher durch Heirat in den Besitz der Grafschaft Valsassina (= das steinige Tal) an der Ostseite des Comersees gelangte. Daher sehen wir auch das Wappen dieses Ortes: einen steigenden roten Löwen mit blauer Krone, Zunge und Waffen, auf goldenem Felde. Die dieses mittlere Wappen umgebenden andern Wappen beziehen sich auf die Herrschaften Scheer, Friedberg, Stift Buchau, Abtei Marchthal, Abtei Neresheim, Stadt Buchau und Fürstentum Krotoszyn. Auf der linken Seite des Schiffes in den Fenstern oberhalb der Eingangstüre sehen wir das Allianzwappen des Fürsten Albert von Thurn und Taxis und dessen Gemahlin der Frau Fürstin Margarete von Thurn und Taxis, einer geborenen Erzherzogin von Oesterreich. Unter den Schilden beider Wappen findet sich die fürstliche Devise angebracht: *Perpetua fide* (in immerwährender Treue), welche sich auf die dem Hause Habsburg stets bewiesene Treue bezieht, welche Devise Philipp II. verliehen hatte.

Die Wappen sind ungemein farbenreich und technisch glasmalerisch hochfein ausgeführt; sie bilden aber dennoch, obgleich sie sogenannte Kabinettsglasmalerei ersten Ranges darstellen, herrlich brillante Teppiche, die in dieser Beziehung wieder an die früheste Technik dieser Kunst erinnern.

So ist denn infolge dieser durchgreifenden und harmonisch schön zusammenstimmenden Renovation die Kirche in dem

¹⁾ Fürst Anselm Franz (1714—1739) hatte im Jahre 1734 den Markt Dischingen und das Schloß Trugenhofen (später Taxis genannt) erworben, wodurch das Patronat an das fürstliche Haus kam.

¹⁾ Vgl. Mehler, das fürstliche Haus Thurn und Taxis in Regensburg, S. 3.

Markt Dischingen zu einem Gottes-
hause wieder neu erstanden, das neben
der Klosterkirche zu Neresheim zu dem
sehenswertesten auf dem Härdtzfelde ge-
hört und es ist kein geringes Verdienst
des Herrn Pfarrers Hirsch und seiner
so opferwilligen Gemeinde, eine solche
Zierde im Hause Gottes ermöglicht zu
haben.

22. Deuchelried bei Wangen i. Allgäu.

Ueber die Restauration dieser Kirche,
welche im Sommer 1895 begonnen hat,
sendet uns Herr Pfarrer C. Luppberger
folgende Notizen, die wir hier wörtlich
wiedergeben:

Patron der Kirche ist der hl. Petrus,
Nebenpatron der hl. Markus. Das
Patronatsrecht hatte bis 1608 das Kloster
St. Gallen und bis zum Reichsdeputa-
tionshauptschluß anno 1803 die Stadt
Wangen.

Ueber die Zeit der Erbauung unserer
Kirche finden sich keine urkundlichen Nach-
richten. Doch geht aus einer im Stadt-
archiv zu Wangen befindlichen Urkunde
vom Jahr 1348 hervor, daß bereits um
diese Zeit dahier ein Gotteshaus bestan-
den hat. Nach dieser absolviert Bischof
Ulrich von Konstanz alle Anhänger Kaiser
Ludwigs des Bayern sowohl in der Stadt
Wangen als in deren Filial Deuchelried,
wo eine Kirche oder Kapelle war (in villa,
ecclesia seu capella dihtelriet) vom kirch-
lichen Banne. Wenn aber über dem
Portal der Sakristei die Jahrzahl 1467
angebracht ist, eine Inschrift, welche nach
einer Notiz im Guttäterbuch am äußeren
Strebepfeiler rechts von der Kanzel an-
gebracht sein soll, jetzt aber durch Verputz
verdeckt ist, so wird sich diese Zahl wohl
auf den Bau des jetzigen Chores beziehen,
der von demselben Meister hergestellt wurde,
der den Bau des Chores und der Kirche
ein Jahr später in Wangen ausführte,
denn das Netzgewölbe in beiden Kirchen
weist auf denselben Baumeister hin.

— Veränderungen erlitt die Kirche später
durch Verlängerung des Schiffes und durch
Aufstellung drei neuer Altäre im Barock-
stil, welche 1663 durch den Konstanzer
Weibbischof Johann Georg Sigismund
konsekriert wurden. In den 50er Jahren
des letzten Jahrhunderts wurde die Kirche

ausgemalt: das gotische Netzgewölbe des
Chores blau angestrichen und mit golde-
nen Sternen verziert, wie es damals
Mode war, das Schiff mit der Malerei
einer ganz unästhetischen Engelsfigur ver-
sehen und dazu armselige Ornamente in
langweiligen Flächen gestrichen.

So machte die Kirche einen unfreund-
lichen Eindruck, insbesondere litt darunter
der schöne Chor. Als dem dormaligen
Ortspfarrer das ansehnliche Legat der
Witwe Josepha Leonhart im Betrage von
12 000 M. zugefallen war, wurde die
Restauration der Kirche in Angriff ge-
nommen und die Leitung derselben dem
Vorstand des Diözesankunstvereins über-
tragen. Die vorgelegten Pläne fanden
durch Erlaß des Bischöflichen Ordinariats
vom 24. Mai 1895 ihre Genehmigung.

Da die Kirche im Chor gotisch war,
in den Altären, Kanzel, Beichtstuhl, Kom-
muniongitter und Chorgestühl Barock- und
Zopfstil anwies, so war die Hauptfrage
bei der Restauration: soll einheitlich, das
heißt im gotischen Stil restauriert werden?
Diese Frage wäre bei entsprechenden
Geldmitteln zu Gunsten des gotischen
Stils gelöst worden. Allein bei den vor-
handenen beschränkten Mitteln konnte es
sich nicht darum handeln, sondern darum:
was soll erhalten und was soll entfernt
werden? Daß die ganze Kirche eine andere
und bessere Bemalung erfordere, war selbst-
verständlich. In Frage kamen namentlich
der Hochaltar, das Chorgestühl und die
Kanzel. Der Hochaltar vom Jahr 1663
zeigte edle Verhältnisse und hatte ein gutes
Rosentranzgemälde vom † Maler Jacob,
damals in Jßny, gest. in Ravensburg.
Das Chorgestühl vom Jahre 1687 war
in den Formen der deutschen Renaissance
gehalten, etwas nüchtern, aber doch nicht
der Entfernung wert; die Kanzel aus
derselben Zeit imponiert durch den präch-
tigen Aufbau des Schalldeckels. Nach
längerer Beratung kam man zu dem Ent-
schlusse, den Hochaltar, das Chorgestühl
und die Kanzel zu belassen und nur fassen
zu lassen, weil sie als tüchtige Erzeugnisse
der christlichen Kunst der Erbauung keinen
Eintrag tun konnten, dagegen die zopfigen
zwei Nebenaltäre durch neue entsprechend
dem Stile des Hochaltars zu ersetzen.

Im Sommer 1895 wurde, nachdem

der Restaurationsfond durch milde Beiträge sich um 4000 M. vergrößert hatte, mit der Restauration begonnen. Kunstmaler Hans Martin von München übernahm um 1500 M. die Ausmalung der Kirche nach den vorgelegten Plänen, Glasmaler Gnant aus München die Anfertigung zweier Glasgemälde im Chor: die Befeuerung des hl. Paulus und dessen Predigt auf der Evangelien- und Scenen aus dem Leben des hl. Markus auf der Epistelseite um 3000 Mark, Bildhauer Schnell den neuen Muttergottes-Altar und Bildhauer Schlachter den neuen Magnusaltar um je 2000 M. Schnell lieferte auch eine neue gotische Kommunionbank um 500 Mark, wie er auch dem Hochaltar um 1500 M. eine neue Fassung gab, bei welcher Veranlassung der bisherige Drehtabernakel durch einen den kirchlichen Vorschriften entsprechenden Tabernakel ersetzt wurde, während Schlachter um 800 M. die Statuen der vier Kirchenväter in würdiger Auffassung schuf. Vergolder Schupp von Lindau renovierte die Kanzel um 500 Mark. Eine Haupt Sorge des Pfarrers war, für den Plafond des Schiffes ein monumentales Gemälde zu erhalten und er wandte sich an den bedeutendsten Historienmaler der Gegenwart, an seinen Landsmann Gebhard Fugel von München, der um den Preis von nur 3000 M. ein Werk lieferte, das jetzt unbezahlbar ist und dessen Schönheit bisher auch nach der technischen Seite hin in keiner Weise gelitten hat. Ueber die Komposition dieses Gemäldes: die Predigt Petri am Pfingstfest spricht sich Fugel in einer schriftlichen Mitteilung also aus:

„Man sieht auf einen großen, freien

Platz, dicht gedrängt voll Menschen; rechts erblickt man die Portalseite des Abendmahlgebäudes, aus welchem die Apostel herausgetreten sind. vorn auf der obersten Stufe steht Petrus in flammender Redegestalt; mit den verschiedensten Gefühlen sitzen oder umstehen die Männer den Redner.

Im Vordergrund fällt das Terrain ab; Stufen führen in den unmauerten Teich, auf welchen die Befeierten herabströmen, um sich taufen zu lassen. Im Hintergrunde bant sich die Häusermenge von Jerusalem auf, welche sich gegen den Abendhimmel abhebt. Ich habe mir mit dieser Auffassung eine sehr große und umfangreiche Aufgabe gestellt; der interessante Vorwurf drängt mich aber dazu; ich möchte das Bild sowohl was Kostüm als Architektur betrifft, historisch halten.“

Diesem Kunstwerke von Fugels Meisterhand stehen würdig zwei Schöpfungen von Professor G. Busch aus München zur Seite: St. Antonius und St. Moysis, welche von zwei Pfarrgenossen ihren Namenspatronen gestiftet wurden. Preis je 600 M.

Von der ersten Statue, in Holz und bemalt, konnte ein hochangesehener Geistlicher sagen: „hier ist die Materie vergeistigt“ und ein anderer: „vor diesem Bilde könnte ich zwei



St. Antonius von Padua.

Stunden betrachten.“

St. Antonius (vgl. das Bild oben) ist als Mann der Askese und der Betrachtung dargestellt; er entbehrt des üblichen Christuskindes und befremdete anfangs das Volk, das an die traditionelle Darstellung gewöhnt ist; aber jetzt hat es die Schönheit des Werkes begriffen und das Bild liebgewonnen.

Kunstschlosser Braun von Ravensburg

fertigte zur Statue einen prächtigen Armleuchter, an dem die Ornamente, aus freier Hand getrieben, wie die Rosen, nicht aus sprödem Eisen, sondern wie aus Wachs bossiert zu sein scheinen. (Preis 100 M.)

Die zweite Statue: der hl. Morysius empfängt die erste hl. Kommunion (vgl. untenstehendes Bild), bezeichnete Professor König aus München, selbst ein Bildhauer, als „eines der besten Werke der neueren Plastik“. Dasselbe wurde seitdem von der Gesellschaft für christliche Kunst in Farbe reproduziert und kann als Kommunionbild für Kinder veredelnd auf Geist und Herz derselben wirken. Gegenüber den fabrikmäßig hergestellten Kommunionbildern ist es ein Kunstblatt, das eine Zierde für jeden Salon bildet.

Für einen neuen Kreuzweg fand sich zuletzt auch noch eine Stifterin. Die Firma Lesfig und Kantsinger in München lieferte um 800 Mark ein besseres Opus als es das vorhergehende war.

Die Gesamtkosten der Restauration betrugen rund die Summe von 16 000 M.

Hand in Hand mit dieser äußeren Restauration ging die innere, d. h. die Erneuerung der Paramente, Ornamente und anderer Kultusgegenstände, wofür aus milden Gaben 5000 M. verwendet wurden, so daß die ehemalige Tochterkirche Deuchelried neben ihrer Mutterkirche Wangen, welche auch ein neues, sehr prächtiges

Gewand erhalten hat, sich wohl sehen lassen kann. (Fortsetzung folgt.)

Das Kirchlein zu Kentheim im Oberamt Calw.

Von Pfarrer Reiter.

An der Straße von der Station Teinach nach Calw liegt der Weiler Kentheim, welcher politisch zu Sonnenhardt und kirchlich zu Zavelstein gehört und etwa

80 Einwohner zählt. Dieser Weiler, welcher von der Station Teinach aus in einer halben Stunde bequem zu erreichen ist, hat eine gewisse Berühmtheit erlangt durch sein uraltes, dem hl. Candidus geweihtes Kirchlein, welches jährlich viele Besucher anlockt. Wir haben dasselbe in der letzten Zeit zweimal besucht, einmal in Begleitung der hiesigen Herren Lehrer und einmal mit Herrn Pfarrer S. in Z., und was wir hiebei geschaut und erschaut haben,



St. Moritz empfängt die hl. Kommunion.

möchten wir jetzt weiteren Kreisen mitteilen.

Das Kirchlein, ursprünglich romanisch und später teilweise gotifiziert, hat ein verhältnismäßig langes, schmales Schiff mit hochgelegten kleinen Fenstern. Am östlichen Ende desselben, gegen die Nagold hin, steht der massige Turm, welchem ein mit einem Satteldach versehener Holzstock aufgesetzt ist, und welcher in seinem Untergeschoß den Chor bildet. Wir gehen am spitzbogigen Westportal vorbei und treten

durch den südlichen Eingang mit seinem horizontalen Sturz in das Schiff, von welchem aus wir zunächst die innere Einrichtung betrachten wollen.

Der steinerne Bodenbelag des Kirchleins von gewöhnlicher Beschaffenheit, das Schiff aufs neue flach gedeckt, wobei die alten großen Deckennägel vermisst werden. Die primitiven Stühle haben Ähnlichkeit mit den früheren Stühlen der Kapelle zu Lonsdorf bei Vollmaringen. Die drei Altarmensen sind noch gut erhalten, ihre Sepulchra geöffnet und leer. Die Mensa des Hochaltars ähnelt sehr der Mensa des Lonsdorfer Hochaltars. Beim nördlichen Nebenaltar fesselt die Aufmerksamkeit die große steinerne Nische in der Wand sowie der runde Taufstein, welcher einen Durchmesser von ca. 90 cm hat und sprichwörtlich geworden sein soll. So könne man beispielsweise sagen hören: „Du hast eine Schüssel so groß wie der Kentheimer Taufstein.“ An weiteren Steinmearbeiten bemerken wir noch zwei Grabsteine, von welchen einer einen Kelch, den Namen eines Leutpriesters von Zavelstein und die Jahreszahl 1501 (mvcj) trägt. — Der Chor ist tonnengewölbt und hat einen gotischen Triumphbogen und eine gotische Sakristeithüre. Die beiden Fenster dazwischen sind rechtwinklig, wie das Fenster neben dem südlichen Seitenaltar.

Besichtigen wir nun die hochinteressanten Wandgemälde, vor allem die auf der Nordseite des Schiffes. Dieselben, im Jahre 1840 von ihrer Uebermalung befreit, sollen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Ursprünglich waren drei übereinander hingehende Reihen von bildlichen Darstellungen zu sehen, jetzt ist es anders, die obere Reihe ist verbläßt oder verschwunden; nur gegen Westen hin kann man noch einen Engel wahrnehmen und seitlich von ihm ein Stück Gewand (Mariä Verkündigung? Zacharias und der Engel?). Die mittlere Bilderreihe ist von der oberen getrennt durch einen romanischen Mantenfries in Grün und Rot. Die Felder sind etwa 1,35 m hoch und 1,25 m breit, doch ist die Breite nicht bei allen gleich, sie wechselt vielmehr mit dem Gegenstande der Darstellung. Dargestellt sind hier von Westen nach Osten gerechnet folgende

Scenen aus der Leidensgeschichte: Jesus am Delberg, Gefangennehmung Jesu, Jesus vor Pilatus, Jesu Dornenkrönung, Jesu Geißelung, Jesu Kreuztragung und ? zwei Frauenfiguren. Die dritte oder untere Reihe läßt uns in einem Feld nur einen Kopf erkennen, dann folgen Jesus am Kreuz, die Kreuzabnahme, Jesus im Schoße seiner Mutter, die Grablegung und Auferstehung. Eine Krönung Mariens, von welcher in den „Kirchlichen Kunstaltertümern“ die Rede ist, vermochten wir nicht herauszufinden.

Was den Charakter und den Wert der Malereien betrifft, so äußert sich Dr. Paulus in seinem Werk: „Die Kunst- und Altertumsdenkmale“ also hierüber: „Es sind schlanke, noch halb altchristliche Gestalten in lebhafter Bewegung, wenn man will, südfranzösisch (Mutterabtei Clugny), doppelt wertvoll, weil in Hirsan alle Malerei zerstört ist.“ — Im Jahre 1890 wurden die Fresken durch Maler P. Haaga renoviert, was deswegen besonders schwierig war, weil über den romanischen Gemälden noch gotische hinflehen. Bei Jesus am Delberg erblickt man links einen Baum, auf welchem man dort einige Figuren, vielleicht aus gotischer Zeit, zu sehen glaubt; rechts davon wird wahrscheinlich die Stelle sein, von welcher man einen schönen gotischen Kopf abgenommen hat, welcher dann in die St. Staatsammlung nach Stuttgart verbracht wurde.

Wie bei den Stationen von Führich uns bei der Dornenkrönung die gebückte Haltung des Gefrönten stören will, so stört uns bei den Fresken zu Kentheim die Haltung der Geißler und des Geißelten (vergl. Kunstatlas von Paulus). In Lonsdorf war früher ein Gemälde, welches den Heiland so zerfleischt zeigte, daß man die Rippen sah. Wir konnten uns diese geschmacklose Darstellung nur dadurch erklären, daß wir in ihr einen Hinweis annahmen auf die Stelle Psalm 21, 18: „Sie haben alle meine Gebeine gezählt“. In ähnlicher Weise hat vielleicht der Maler in Kentheim die Stelle in Psalm 68 »*dorsum eorum incurva*« veranschaulichen wollen, wenn es ihm nicht vielmehr darum zu tun war, die Größe und Festigkeit der Peinen Jesu überhaupt auszudrücken.

Sonderbar, daß Jesus bei den Leidens-

scenen bartlos (die ältesten Christusbilder sind bartlos, z. B. das Bild in S. Vitale zu Ravenna) und bärtig dargestellt ist. Bartlos erscheint er z. B. bei der Kreuztragung, wo aus seinem Antlitz, wie bei der zweiten Station der Beuroner Schule, eine gewisse Verklärung zu leuchten scheint. Oder soll sich der Mangel des Bartes etwa daraus erklären, daß die ohnedies spärlichen Spuren desselben mit der Zeit verblaßt oder abgegangen sind? ¹⁾

Die Südwand des Schiffes war früher auch mit Gemälden geschmückt, dieselben sind aber jetzt ganz verschwunden, keine einzige Figur ist mehr zu sehen. Herr Maler Haaga, welchen wir einmal zufällig in Kentheim trafen, machte uns die Mitteilung, daß er noch ein Wappen daselbst gefunden habe. Wir fanden keines, nur einige farbige Stellen rechts vom Eingang zeugten uns von dereinstiger Bemalung.

Nun zu den Gemälden im Chöre! — Nach der Ansicht der Sachverständigen sind die Bilder im Chorraum nicht so alt wie die im Schiff, sie sollen etwa aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen und nicht als eigentliche Fresken zu betrachten sein. Ihre vor einem Jahrzehnt vollzogene Renovation leistet uns für die Erklärung gute Dienste. Wir beginnen mit der Betrachtung der Gemälde auf der Nordseite.

Ueber der schmalen gotischen Sakristeithüre ein Schloß mit Zinnen, zwei turmartig aufsteigende, friesgekrönte Säulen, unten noch eine geöffnete Pforte, und oben eine bärtige Figur, welche über die Mauer schaut und mit dem rechten Zeigfinger gen Osten, gegen die Bilder weist. Die Figur trägt eine dreizackige Krone, deren Zacken wie Kreuzlein oder Lilien aussehen. Wir konnten uns einige Zeit über diese Darstellung keine Rechenschaft geben. Als wir aber über dem Bilde den Namen Christus lesen zu können glaubten, da war es uns klar: Der Herr ist's, welcher von seiner Himmelsburg herabschaut, in welche diejenigen durch die schmale Pforte eintreten sollen, die gleich den abgebildeten Heiligen Pein und Marter erdulden.

¹⁾ In St. Apollinare nuovo zu Ravenna ist Christus auf den linksseitigen Bildern bartlos, auf den rechtsseitigen bärtig.

»Haec porta Domini, justi intrabunt in eam.« Psalm 117, 20. Dieser Gedanke wollte uns umsomehr gefallen, als das Gemälde gerade über dem Pförtchen der Sakristei angebracht ist, welches möglicherweise aus symbolischen Gründen so klein geworden.

Aber die zwei sonderbaren Säulen? Sie sind doch keine Gartensäulen, sie sind doch keine Türme, welche mit dem Ganzen organisch verbunden wären! Dürfen wir uns vielleicht zur Erklärung auf das dritte Buch der Könige, Kap. 7, Vers 21, berufen, wo berichtet wird, daß von Salomo im Tempel zu Jerusalem zwei Säulen errichtet wurden, welche Jachin und Booz hießen? Die Säulen oder Pfeiler, welche die Säulen Jachin und Booz im salomonischen Tempel sinnbildlich darstellen sollten, finden sich fast in allen katholischen Dom- oder Münsterkirchen des 11. bis 13. Jahrhunderts und wohl auch noch später. Die Freimaurer von Frankreich und Deutschland bringen, teilweise durch die mittelalterliche Mystik beeinflusst, beim Bau ihrer Logen jetzt noch am Eingang Säulen an, welche sie mit J und B bezeichnen. Sie haben die Ansicht, daß bei der Säule J die Arbeiter beim Tempelbau sich des Morgens sammelten und bei der Säule B des Abends ausbezahlt wurden.

Das zweite Feld, welches von dem ersten durch zwei schwarze dünne Streifen getrennt ist, bietet keine Schwierigkeiten für die Erklärung. Dasselbe bringt den hl. Georg zur Anschauung. Der Heilige, eine ritterliche, freundliche Erscheinung, sitzt auf einem Schimmel und stößt seinen Speer in den Rücken des schön gezeichneten Lindwurms. Links vom Beschauer hält oben ein Engel den Helm des heiligen Ritters, während rechts unter Bäumen die gekrönte Königstochter kniet, die Hände zum Gebete emporhebend. — Im dritten Feld erblicken wir St. Georgs Martyrium (Legende oben: . . . und marter). Er ist auf dem von zwei gabelartigen Ständern gehaltenen Rade ausgebreckt, welches von einem seitwärts stehenden, bärtigen und kahlköpfigen Manne getrieben wird. Die Perspektive ist mangelhaft, der Ausdruck des Gemarterten edel. Bei dem Peiniger fällt auf, daß er auf der

rechten Seite rot, und auf der linken weiß gekleidet ist. Das Martyrium auf dem Rade scheint bei uns selten dargestellt worden zu sein (Tübingen), doch ist dasselbe schon in dem griechischen Malerbuch von Berge Athos erwähnt.

Au der Ostwand, etwa in der gleichen Höhe wie die bisherigen Bilder — zwei Szenen, aber nicht aus dem Leben des hl. Georg, sondern des hl. Kandidus. Auf der Evangelienseite sieht man den Heiligen, wie er am Altar eben die heilige Hostie in die Höhe hält. Er trägt einen Bart, auf dem von einem Scheibennimbus umgebenen Haupte eine niedrige, zweigehörnte Mitra; hinter ihm steht ein Mesdiener mit langer, brennender Kerze, und hinter diesem erblickt man eine kniende Figur, mit zum Beten ausgebreiteten Armen. Auf dem Altar ein Kelch und ein Kreuz, dessen Kreuzförm die Füße übereinander angenagelt zeigt.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 46. Jahrgang 1904. Herausgegeben von David Koch. Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Dieses Kunstorgan der protestantischen Geistlichkeit Württembergs, das mit dem 1. Januar 1904 schon in seinen 46. Jahrgang eintritt, hat, was anerkannt werden muß, in Beurteilung, Beratung und Förderung bei Neubauten von Kirchen und Restaurationen von solchen vieles geleistet und ihm ist es in erster Linie zuzuschreiben, wenn jetzt auch in protestantischen Kirchen mehr und mehr der christlichen Kunst eine Heimstätte gestattet wird. Das Blatt erscheint vom nächsten Jahrgange an in doppeltem Umfange (monatlich 32 Seiten groß Oktav, reich illustriert und in Umschlag geheftet) zu dem Preise von 6 M. pro Jahr und wird die Redaktion in andere Hände übergehen; Herr Pfarrer David Koch in Unterbalzheim a. J. wird vom 1. Januar an die Redaktion übernehmen. Aus dem Programm des neuen Redaktionsmögen folgende Zeilen von Interesse sein:

„Im Leben der Gegenwart tritt die Kunst mit verstärkten Ansprüchen und Verheißungen an die Erziehungsaufgabe der Menschheit heran. Das kommt einmal daher, daß wir eine selten bewegte Kulturzeit haben und dann daher, daß wir vom letzten Jahrhundert ein Erbe an künstlerischen Werten angetreten haben, das sich mit allen Kulturjahrhunderten messen kann.

Was soll aber dieser Erziehungsanspruch der Kunst für die christliche Kunst? Wüssen wir nicht

direkte Gegner dieser künstlerischen Kulturfeligkeit sein? Es ist nicht die Aufgabe dieser Eingangsbeachtung, derartige Fragen zu lösen. Ich möchte nur auf die Probleme hinweisen, die uns beschäftigen werden, und deren Zahl unsere Neugestaltung des Kunstblattes rechtfertigen soll. Zweifellos befinden sich unter den allgemeinen Kunstinteressen und Ansprüchen der Gegenwart auch solche auf dem Gebiete der christlichen, der kirchlichen Kunst. Generationen, in deren Leben die Kunst eine Kulturmacht ist, oder werden will, werden sich immer auch der religiösen, der christlichen Kunst mit erneuter und vertiefter Teilnahme zuwenden. Aber nicht nur die rein künstlerische, ästhetisch interessierte, auch die kirchliche und christlich-wissenschaftliche Gegenwart fühlt sich zur Kunst wieder lebhafter hingezogen. Die evangelische Kirche, die in ihrem Gegensatz zu Rom sich ihres Protestantismus neu bewußt geworden ist, verlangt von der Baukunst neue Gotteshäuser, welche dem Geist und Zweck des evangelischen Bekenntnisses entsprechen. Und in diesen Fragen ist schon eine ziemliche Klärung erreicht, obgleich etwas Neues, das zwingend wie eine Offenbarung uns überzeugen könnte, noch nicht da ist. Ebenso ist es die evangelische Kirche, welche die christliche Malerei beeinflusst hat. Drei evangelische Meister, E. von Gebhardt, W. Steinhausen und Fritz v. Uhde haben unabhängig von einander eine Neugestaltung in der Darstellung der biblischen Gedankenwelt gebracht, die die Gemüter stark erregt und viele wieder neu zur christlichen Kunst hingeleitet hat.

Auch hier eine Fülle von Fragen, die sich uns aufstellen werden, und die uns die Notwendigkeit auferlegen, so umfassend, wie es bisher noch nicht geschah, allen Seelenregungen der neuzeitlichen christlichen Kunst — ob sie modern oder alt wäre — nachzugehen.

Dann hebt schon die Frage ihr Haupt: Sollen wir warten, bis das Genie über uns kommt? oder sollen wir als Kritiker und Laien, als Menschen und Christen nicht auch Sandkörner beitragen? Sollen wir der Kunst, vornehmlich der christlichen Kunst, nicht auch sagen dürfen, was wir wollen, wie wir uns Christum denken, was wir ablehnen und warum wir das tun? Ich glaube, daß die Zeit nun spruchreif ist, wo die Laien mehr mitreden könnten und die Künstler aus ihrer Höhe zum Volke herabsteigen sollen, daß eines das andere besser versteht. Die Künstler sollen uns sagen, warum sie so die christlichen Stoffe darstellen und so ihre Kirchen bauen und nicht anders.

Ich habe von Anfang an den direkten Verkehr mit den Künstlern für Pflicht gegen Volk und Kunst zugleich gehalten. Ich werde Sorge tragen, daß ich manches direkte Wort aus dem Munde, aus der Feder unserer Künstler in diesen Spalten veröffentlichen kann, ohne dabei die Stille zu stören, in der allein das Große und die Kunst gedeihen.“

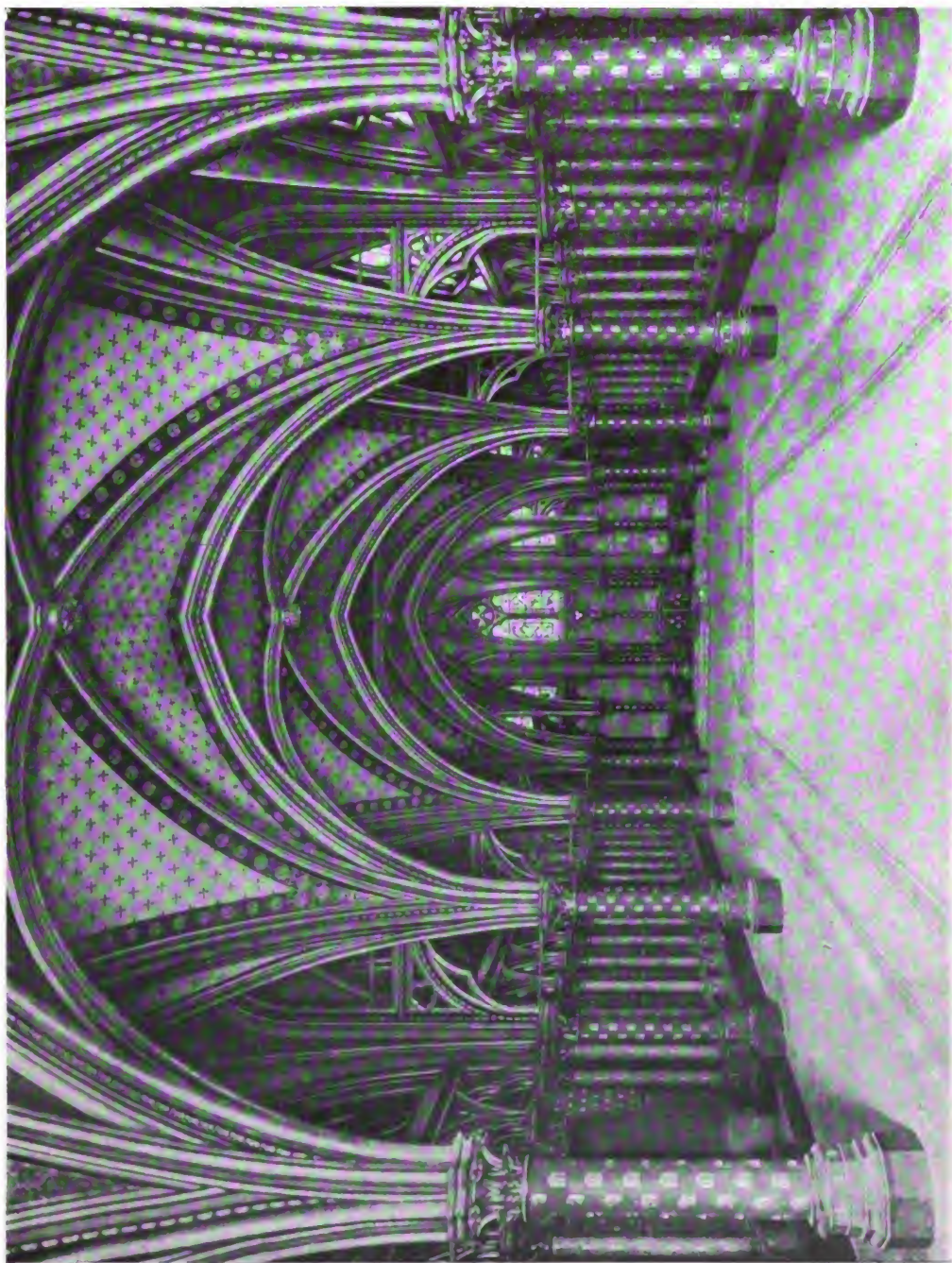
II.

Hierzu eine Kunstbeilage:

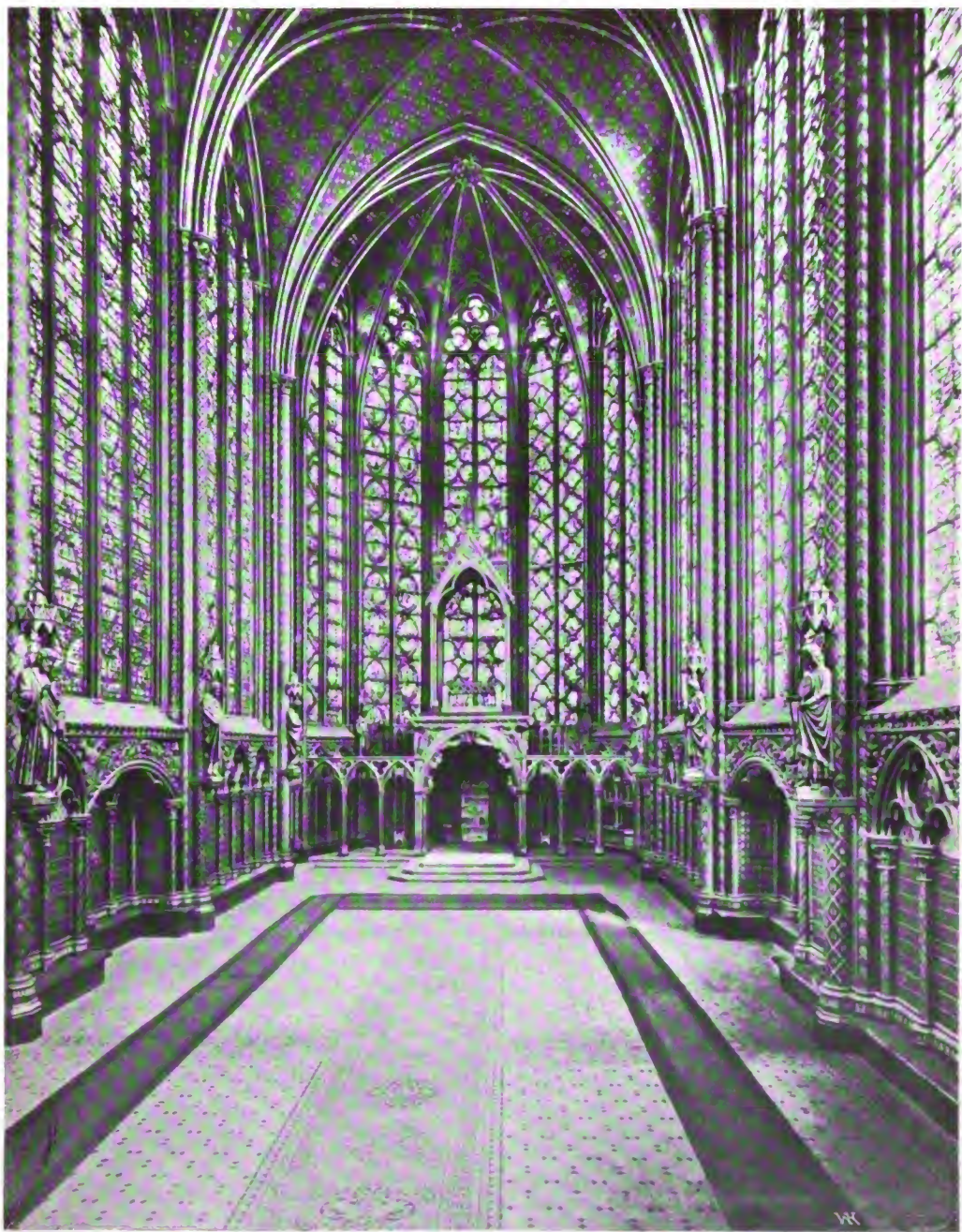
Gemalte Fenster in der Kirche zu Dischingen bei Neresheim.



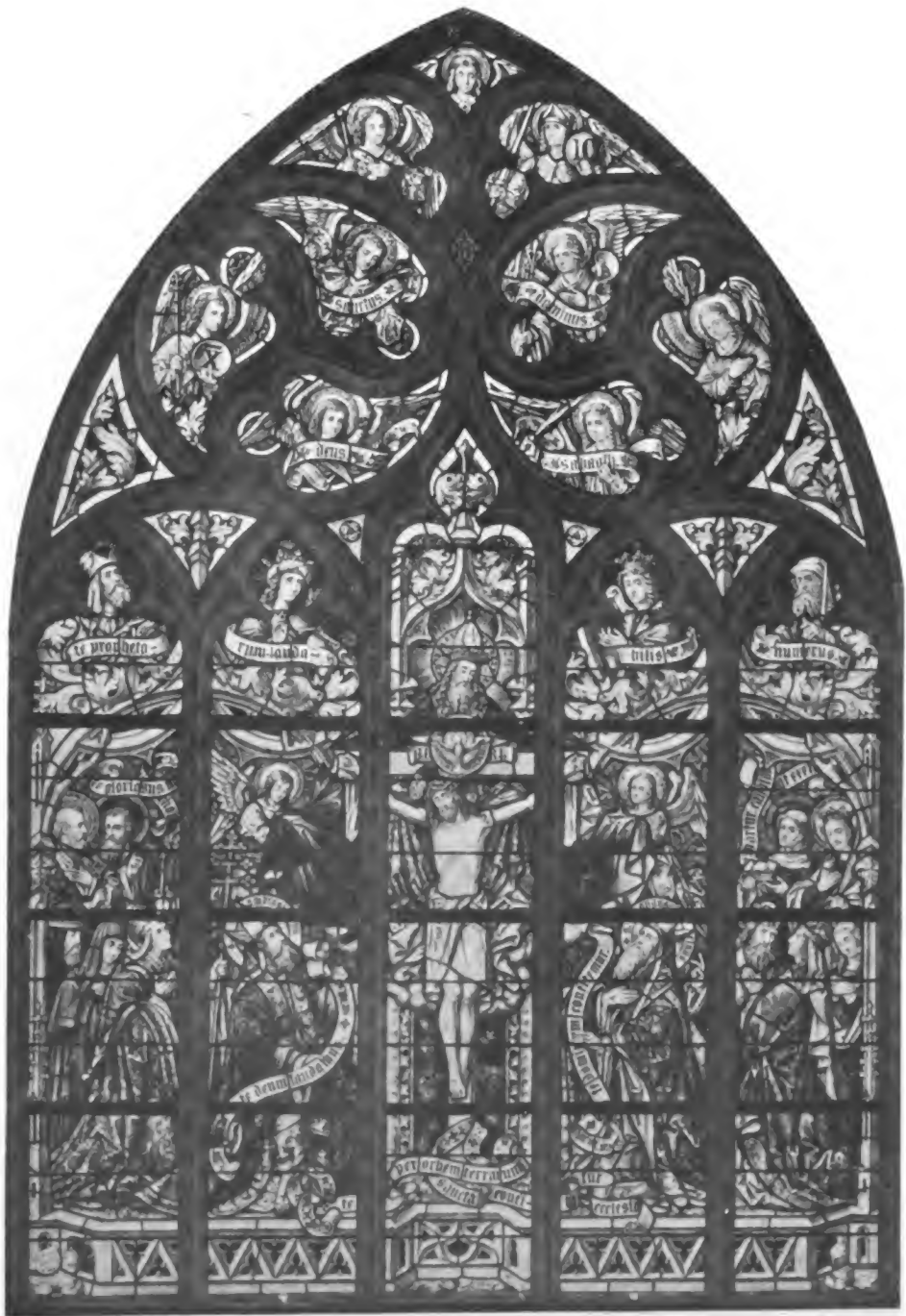
1. La Sainte Chapelle de Paris. Reulherer.



2. La Sainte Chapelle de Paris. Innen: untere Kapelle.



3. La Sainte Chapelle de Paris. Innenansicht: obere Kapelle.



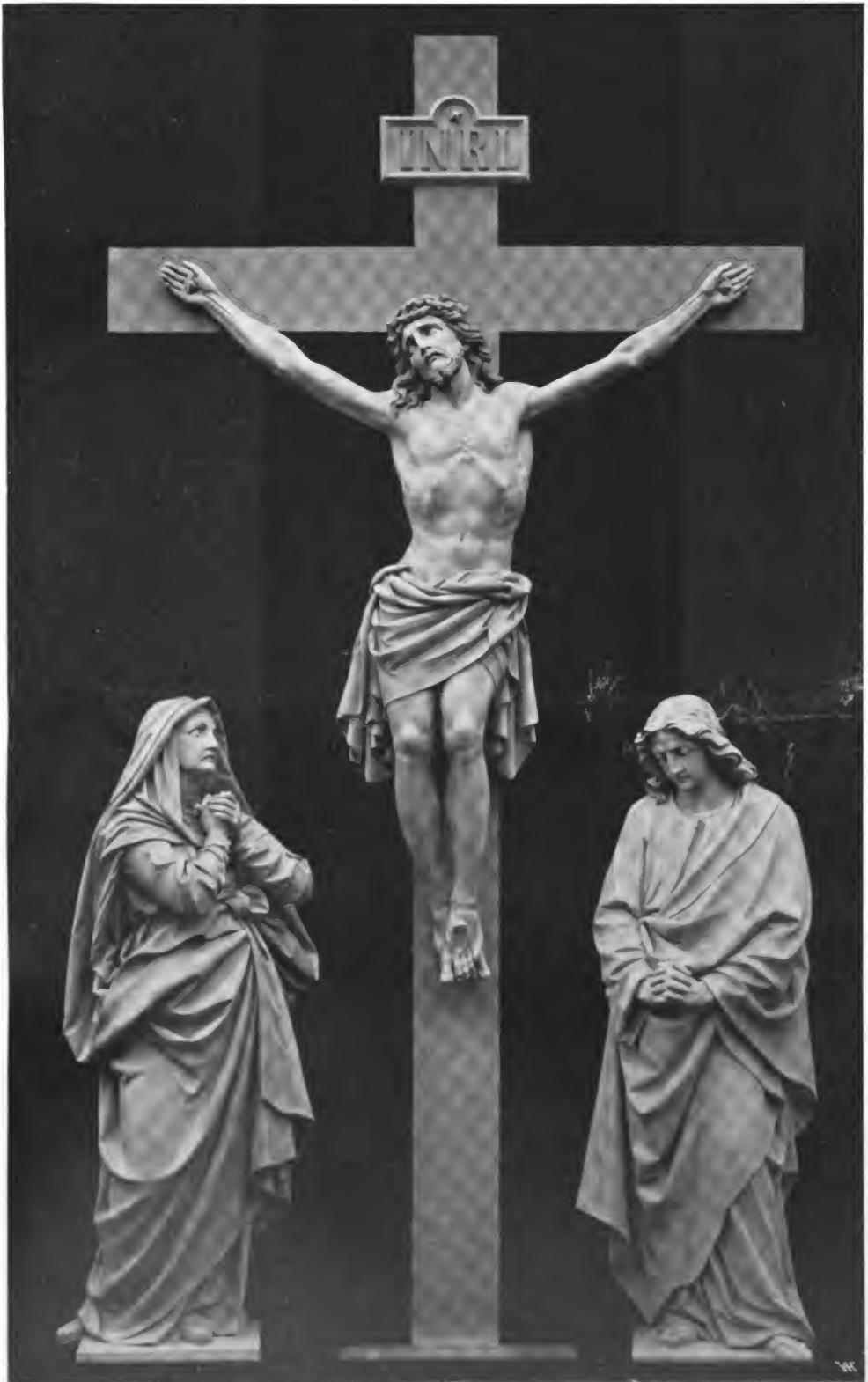
Das „Te Deum“ im Chorfenster der Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters
Königshof = Grefeld.





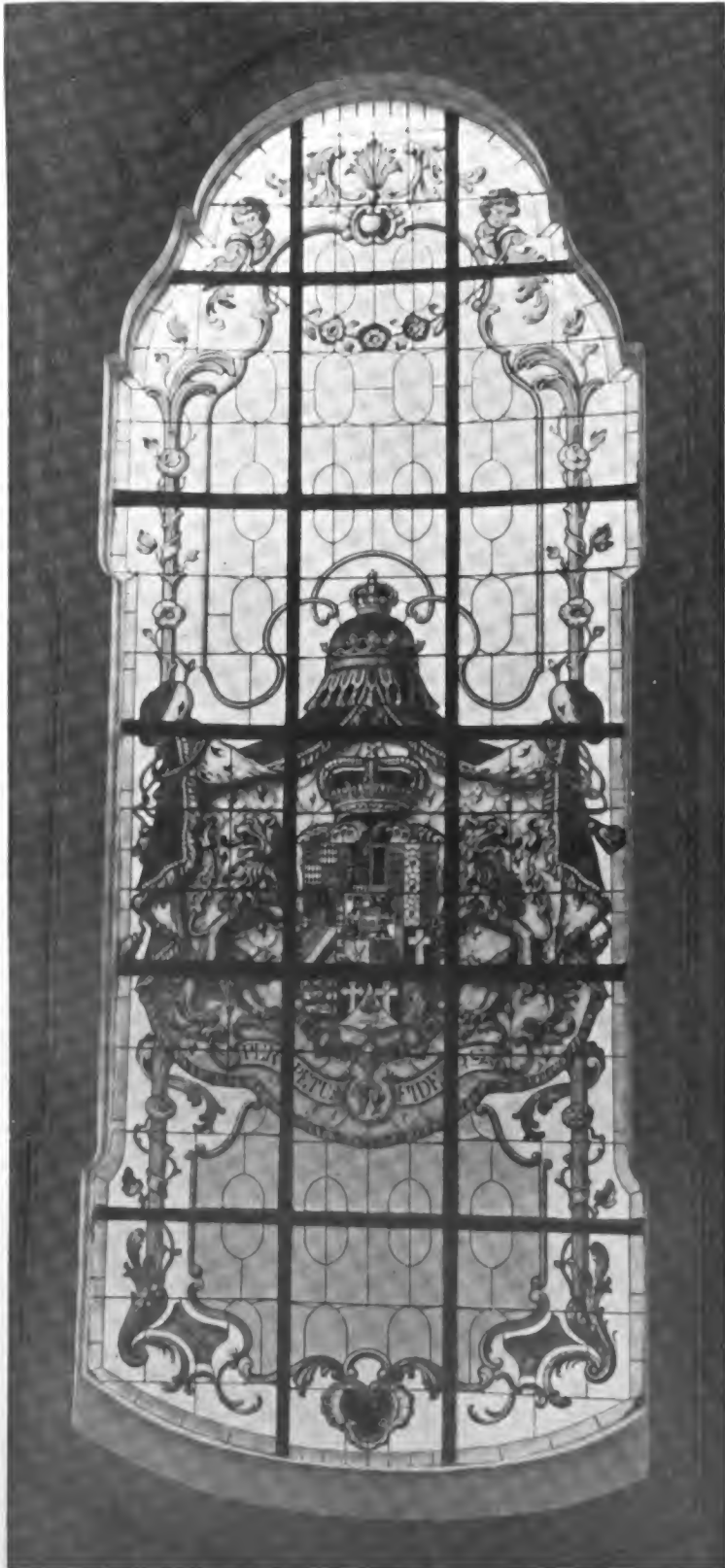


Die Kathedrale von Amiens.



Kreuzigungs-Gruppe.

Von Bildhauer Moritz Schlachter in Ravensburg nach Afrika in die Stadtpfarr-
Kirche von Blida, südlich von der Stadt Algier, geliefert.



Schiff-Fenster (Thurn und Taxisches Wappen) in der Kirche in Dilsingen bei Heresheim.



Chor-Fenster in der Kirche zu Dilsingen bei Heeresheim.

